3 1761 06992553 5

Kreis, Friedrich
Die Autonomie des
Ästhetischen

BH
151
K7

Die Autonomie des Ästhetischen in der neueren Philosophie

Von

Friedrich Kreis

Tübingen
Verlag von J. C. B. Mohr (Paul Siebeck)
1922

R. Kroner

VON KANT BIS HEGEL

I. Band: Von der Vernunftkritik zur Naturphilosophie

8. 1921. Brosch. M. 90.—*, in Ganzleinen geb. M. 132.—*, in Halbfranz geb. M. 180.—*.

(Grundriß der philosophischen Wissenschaften).

H. Glockner

DIE ETHISCH-POLITISCHE PERSÖNLICHKEIT DES PHILOSOPHEN

Eine prinzipielle Untersuchung zur Umgestaltung der Hegelschen Geisteswelt

cca. 5 Bogen. Unter der Presse.

B. Croce

ZUR THEORIE UND GESCHICHTE DER HISTORIOGRAPHIE

Aus dem Italienischen übersetzt von Enrico Pizzo

8. 1915. M. 6.—.

Inhalt: I. Zur Theorie. Geschichte und Chronik. — Die Pseudohistorien. — Die Geschichte als Geschichte des Allgemeinen. Kritik der „Universalgeschichte". — Entstehung und begriffliche Auflösung der „Geschichtsphilosophie". — Die Positivität der Geschichte. — Die Humanität der Geschichte. — Die Auswahl und das Periodisieren. — Die Unterscheidung und die Teilung. — Die „Geschichte der Natur" und die Geschichte.

II. Zur Geschichte. Präliminarfragen. — Die griechisch-römische Historiographie. — Die mittelalterliche Historiographie. — Die Historiographie der Renaissance. — Die Historiographie der Aufklärung. — Die Historiographie der Romantik. — Die Historiographie des Positivismus. — Die neue Historiographie. — Schluß.

S. Singer

AUFSÄTZE UND VORTRÄGE

Groß 8. 1912. M. 9.—.

Inhalt: Deutsche Kinderspiele. — Die Zwergsagen der Schweiz. — Ueber die physiologischen Grundlagen der Shakespeareschen Psychologie. — Apollonius von Tyrus. — Die deutsche Kultur im Spiegel des Bedeutungslehnworts. — Die mittelhochdeutsche Schriftsprache. — Lanzelet. — Gottfried von Straßburg: 1. Thomas' Tristan und Benoit de Saint Maure. 2. Die literarische Stelle. — Sprache und Werke des Niclaus Manuel. — Richard Heinzel: 1. Heinzel und Scherer. 2. Die Werke aus Heinzels erster schriftstellerischer Periode.

Zu den angegebenen Preisen der angezeigten älteren Werke treten Verlagsteuerungszuschläge, über die die Buchhandlungen und der Verlag gern Auskunft erteilen.
Auf die mit * bezeichneten Preise, die bei Erhöhung des Verlagsteuerungszuschlags entsprechend erhöht werden, wird kein Zuschlag erhoben.

Die Autonomie des Ästhetischen in der neueren Philosophie

Von

Friedrich Kreis

Tübingen
Verlag von J. C. B. Mohr (Paul Siebeck)
1922

BH
151
K7

Alle Rechte vorbehalten.

LIBRARY
NOV 19 1970
UNIVERSITY OF TORONTO

Druck von H. Laupp jr in Tübingen.

Emil Lask

zum Gedächtnis

Vorwort.

Dem Manne, dessen Andenken die folgenden Blätter gewidmet sein sollen, meinem unvergeßlichen Lehrer, verdanke ich neben der Grundlage meiner philosophischen Bildung auch die Anregung zu vorliegender Arbeit. Emil Lask, der nichts weniger als ein philosophischer Spezialist gewesen war, war bei allen seinen logischen Untersuchungen jeweils interessiert an der Fülle der Probleme, die auf ein umfassendes philosophisches System hintendieren. Vor allem waren es dabei die atheoretischen Wertgebiete, die er in ihrem atheoretischen Charakter bewahren und sie zugleich der philosophischen Systematik zugänglich machen wollte. So ist die Struktur seiner „Logik der Philosophie" nicht zuletzt zu verstehen aus den Motiven seines Denkens heraus, für die die Selbständigkeit und logische Unberührtheit der atheoretischen Wertgebiete eine unantastbare Voraussetzung bildete. Im Besonderen waren es wohl ästhetische Probleme, denen Lask in den letzten Jahren seines Lebens sein Interesse zuwandte. Dabei wiederum war es das Problem der ästhetischen Autonomie, das ihn vor allem fesselte. In Seminar-Uebungen über die „Kritik der Urteilskraft" legte er besonderen Wert auf Kants ästhetische Kontemplativitätstheorie, in der er die erste philosophisch relevante Begründung ästhetischer Autonomie erblickte. — Die von Lask empfangenen Anregungen aufnehmend, machte ich den Versuch, die Geschichte der neueren Aesthetik unter dem Gesichtspunkt der ästhetischen Autonomie zu betrachten. Dabei zeigte sich nun bald, daß die von Kant inaugurierte Auffassung des ästhetischen Gegenstandes als eines kontemplativen Gebildes bei weitem nicht ausreichend war, die Selbständigkeit der ästhetischen Sphäre darzutun. Die Ueberlegungen

darüber, in welchem Sinne diese Auffassungsweise nun zu ergänzen sei, möge man meiner Untersuchung selbst entnehmen, ebenso die Tatsache, daß ich bei diesen Ueberlegungen durchaus abhängig war von dem systematischen Lebenswerk meines verehrten Lehrers Heinrich Rickert, dem ich neben Lask die größte Förderung verdanke.

Daß eine Betrachtung der Geschichte der Aesthetik allein unter dem Gesichtspunkte der ästhetischen Autonomie eine Einseitigkeit darstellt, dessen bin ich mir wohl bewußt. Jedoch glaube ich, daß diese Einseitigkeit, sofern sie nur nicht die Grenzen ihrer Bedeutung überschreitet, legitim ist und einen guten Sinn hat. So wenig das Autonomieproblem der logische Ort für die Fülle ästhetischer Probleme sein mag, so ist doch mit seiner Klärung gewissermaßen eine erkenntnistheoretische Begründung der ästhetischen Sphäre verbunden. Das Problem der ästhetischen Autonomie steht somit am Eingang aller ästhetischen Besinnung, um heteronome und inadäquate Auffassungsweisen von vornherein fernzuhalten. Solange ein großer Teil der ästhetischen Arbeit immer noch von unzureichenden Gesichtspunkten beherrscht ist, mag daher eine erkenntnistheoretische Besinnung nicht überflüssig sein. So möchte denn auch die vorliegende problemgeschichtliche Untersuchung letzten Endes im Dienste einer systematischen Klärung ästhetischer Probleme stehen.

Heidelberg, Februar 1922.

Dr. phil. **Friedr. Kreis.**

Inhalt.

Seite

1. Kapitel: Das Autonomieproblem und die Typen der Theorie des Aesthetischen 1

2. Kapitel: Kant (Mit einem Exkurs über Karl Philipp Moritz) 24

3. Kapitel: Schiller und Friedrich Schlegel. (Mit einem Exkurs über das Apollinische und Dionysische bei Nietzsche) 50

4. Kapitel: Schopenhauer 67

5. Kapitel: Konrad Fiedler 79

6. Kapitel: Rickerts System der Werte 91

1. Kapitel.

Einleitung: Das Autonomieproblem und die Typen der Theorie des Aesthetischen.

Mit der bewußten Einseitigkeit, die einer problemgeschichtlichen Untersuchung erlaubt sein muß, sollen in der folgenden Abhandlung jene Gedankengänge erörtert werden, die als ein Beitrag zur Autonomie des Aesthetischen angesehen werden können. Wie diese Autonomie des Aesthetischen in ihrer endgültigen Gestalt selbst zu begründen wäre, kann dabei freilich nicht in der explizierten Form dargestellt werden, wie das etwa in einer rein systematischen Untersuchung zu geschehen hätte [1]). Immerhin soll in einem einleitenden Kapitel das, was wir unter dieser „Autonomie des Aesthetischen" verstehen, so deutlich gemacht werden, daß von hier aus die problemgeschichtliche Darstellung verständlich und gerechtfertigt wird. — Der Begriff der Autonomie stammt aus der Kantischen Ethik, wo er die Selbstbestimmung des vernünftigen Willens bezeichnet, der sich lediglich den kategorischen Forderungen des Sittengesetzes unterwirft und damit jede Heteronomie, d. h. Abhängigkeit der praktischen Vernunft von fremden Prinzipien abweist. Wird dieser Begriff der Autonomie nun aus der ethischen Sphäre übertragen auf irgendein anderes Kulturgebiet, so soll damit nichts anderes zum Ausdruck gebracht werden, als daß auch dieses Gebiet den Anspruch erhebt, unter Ausschließung aller fremdartigen Bestimmungen lediglich aus seinen

1) Als Beispiel einer solchen Untersuchung möchte ich anführen die Arbeit von Lenore Kühn, Das Problem der ästhetischen Autonomie. Ztschr. f. Aesthetik u. allg. Kunstwissenschaft, Bd. 4, 1909.

konstitutiven Elementen heraus verstanden und beurteilt zu werden. Demnach würde das Problem der Autonomie des Aesthetischen die Philosophie vor die Aufgabe stellen, die ästhetische Sphäre als ein Gebiet aufzuzeigen, dessen sinnvolle Bedeutung allein aus immanenten Prinzipien heraus zu begreifen ist. Da es sich aber bei der ästhetischen Sphäre um ein atheoretisches Phänomen handelt und der Philosophie nichts ferner liegen kann, als solche Phänomene aus sich heraus zu „konstruieren", wie es freilich jeder dogmatischen Metaphysik eigentümlich ist, so ist die Lösung des Problems der ästhetischen Autonomie an eine Voraussetzung geknüpft, die letzten Endes unbeweisbar ist und bleiben muß. Diese Voraussetzung besagt nicht mehr und nicht weniger, als daß in dem geschichtlichen Verlaufe der gesamten Kultur irgendwann und irgendwo einmal die Tatsache einer autonomen Kunst in die Erscheinung getreten ist, deren nachträgliche theoretische Erfassung das philosophische Problem der ästhetischen Autonomie ausmacht. Welcher Kulturperiode als schöpferische Leistung diese autonome Kunst zuzuweisen ist, ob sie etwa bereits der griechischen Kultur eigentümlich oder erst eine Entdeckung der Renaissance war, das wird sich freilich überzeugend nie beweisen lassen, da die zu diesem Beweise erforderlichen positiven wie negativen Instanzen fehlen. Auch die negativen; denn daß sich in der Theorie, die der für diese Leistung in Anspruch genommenen Kulturperiode gleichzeitig ist, keine Ansätze zur Herausstellung des Autonomieproblems nachweisen lassen, beweist eben gar nichts, sofern wir darin recht behalten, daß die philosophische Ausdeutung zum mindesten der atheoretischen Gebiete der im historischen Prozesse vollzogenen Gestaltung dieser Gebiete selbst zeitlich nachfolgt. So wäre es in der Tat ergebnislos, die Schöpfung einer autonomen Kunst in der Renaissance mit Hilfe der Renaissanceästhetik „beweisen" zu wollen. Denn das, was man den „Selbstzweck" der Kunst genannt hat, liegt noch ganz außerhalb des Gesichtskreises dieser Aesthetik [1]). Daß die Gesamterscheinung der

1) Vgl. zum Folgenden besonders Karl Voßler, Poetische Theorien in der italienischen Frührenaissance. (Literarhistorische For-

Kunst ein philosophisch zu deutendes Problem stellt, bleibt ihr völlig unbekannt, und wo in ihren Untersuchungen von Form die Rede ist, da handelt es sich nicht um die Form der „Kunst überhaupt", sondern lediglich um die für die philosophische Betrachtung sekundäre Erscheinung der „äußeren" Form, also um Ornament, Rhythmus und die Mittel der Rhetorik, die nun ihrerseits freilich so verselbständigt werden, daß sie als Selbstzweck auftreten. So vertritt die Renaissanceästhetik einen extremen Formalismus, der nicht allein Form und Inhalt entschieden voneinander trennt, sondern dem sogar das Zusammengehören von Form und Inhalt (eine Konsequenz der begrifflichen Trennung) nicht einmal zum Problem wird. Wo daher das Moment der Schönheit in einem Gefüge zusammenpassender Elemente gesehen wird (Begriff der convenientia), da bedeutet dieses Gefüge eben nicht das die Einheit des Kunstwerks bedingende Zusammen von Form und Inhalt, sondern ganz allein ein den formallogischen Beziehungen entsprechendes Zusammenpassen von Formelementen. Ueber einer Eruierung des Technischen der Kunst also hat die Renaissanceästhetik die eigentlich zentralen ästhetischen Probleme vollkommen übersehen. Das gilt im allgemeinen auch für einen so bedeutenden Theoretiker wie Leone Battista Alberti, der in Einzelheiten freilich zu Ergebnissen gelangte, die weit über diese Gesichtspunkte hinausreichen [1]). So ist es ihm bereits klar, daß Form und Inhalt zusammengehören müssen, und daß dieses Zusammengehören nicht in Regeln und Formeln rationalisierbar ist, daß es vielmehr ein Geheimnis der schöpferischen Künstlertätigkeit bleibt. Ja, in einem Punkte überwindet Alberti jeden Formalismus so sehr, daß er einen noch von Kant irrtümlich aufgefaßten Sachverhalt ganz richtig deutet. Während Kant [2]) in den lediglich äußeren Formen des Ornamentes die „freie Schönheit" erblickt, der er jede andere Form des

---

schungen, herausgegeben von Josef Schick und M. Frhr. v. Waldberg, 12. Heft.) Berlin 1900.

1) Vgl. dazu Irene Behn, Leone Battista Alberti als Kunstphilosoph. Zur Kunstgeschichte des Auslandes, Heft 85. Straßburg 1911.

2) Kritik der Urteilskraft, § 16.

Schönen als „bloß anhängende Schönheit“ gegenüberstellt, hat Alberti gerade umgekehrt erkannt, daß den ornamentalen Formen gar keine zentrale ästhetische Bedeutung zukommt [1]). Davon abgesehen bleibt aber auch Alberti auf dem Niveau der zeitgenössischen Theorie stehen, und es ist auch für ihn noch durchaus legitim, daß der Zweck der Kunst im Vergnügen gefunden wird. Diese wenigen Andeutungen werden bereits ersichtlich machen, wie hoffnungslos es sein muß, aus der Theorie der Renaissance heraus den Nachweis führen zu wollen, daß sich in ihrer Kultur jene gewaltige Emanzipation der Kunst vollzogen habe, die sie zu einer selbständigen, in sich gegründeten Erscheinung macht [2]).

Wie es sich nun aber auch mit der historischen Genese einer autonomen Kunst und ihrem theoretischen Nachweis verhalten mag, eine ästhetische Theorie, die diese autonome Kunst sich zur Voraussetzung macht, muß an dieser Voraussetzung festhalten als an einem unverlierbaren Besitz, den sie nicht selbst wieder zum Gegenstand einer dialektischen Bewegung oder einer geschichtsphilosophischen Konstruktion machen darf, die ihrerseits zwar die Befreiung der Kunst aus der „ursprünglichen Pantonomie“ der Lebenswerte zugibt, diese Befreiung aber selbst wieder aufhebt in einer „bewußten Pantonomie“ des Lebens [3]). Damit wäre die Selbständigkeit des Gebietes doch wieder verloren und eine Theorie der Autonomie natürlich hin-

1) So heißt es bei ihm: „. . . sicher ist das Ornament für die Schönheit ein hilfreiches Licht und gewissermaßen ihre Ergänzung. Nach meinen Ausführungen halte ich es für ersichtlich, daß die Schönheit etwas ist, das in sich beruhend und notwendig durch die schöne Form gleichmäßig ausgegossen ist; während das Ornament eher etwas Anhängendes und lose Verbundenes zu sein scheint, als notwendig oder wesentlich.“ Zitiert nach Irene Behn a. a. O. S. 93 f.

2) W. Flemming, Die Begründung der modernen Aesthetik und Kunstwissenschaft durch Leon Battista Alberti (Leipzig und Berlin 1916), der versucht hat, die moderne transzendentale Problemstellung Kants bereits aus Alberti herauszulesen, konnte mich nicht überzeugen. Ebenso wie ich urteilt über diesen Versuch Bergmann in der D.L.Z. vom 16. April 1921.

3) So Jonas Cohn, Die Autonomie der Kunst und die Lage der gegenwärtigen Kultur. Bericht über den 1. Kongreß für Aesthetik und allg. Kunstwissenschaft. Stuttgart (Enke) 1914.

fällig geworden. Ja, an der Voraussetzung einer autonomen Kunst wird die ästhetische Besinnung selbst dann festhalten, wenn es sich ergeben sollte, daß bisher noch in keiner Kultur diese Autonomie in reiner Form verwirklicht wurde, daß die Realisierung der Kunst vielmehr stets mehr oder minder abhängig bleibt von außerkünstlerischen Motiven. „Autonome Kunst" bedeutet dann nichts anderes als eine Idee im Sinne Kants, die der philosophischen Ueberlegung die Aufgabe stellt, das was in der Wirklichkeit nie ungeschieden von fremden Momenten vorkommt, in bewußter Isolierung zu begrifflicher Klarheit zu bringen. —

Bevor wir dazu übergehen, die Typen ästhetischer Theorien auf ihre Stellungnahme zum Autonomieproblem hin anzusehen, gilt es, zwei Erscheinungen abzuweisen, die irrtümlicherweise leicht als Konsequenzen der ästhetischen Autonomie angesehen werden könnten: den Aesthetizismus und den Formalismus. Der Aesthetizismus, der, wie wir sehen werden, sowohl mit einer metaphysischen wie mit einer formalen Theorie des Aesthetischen verbunden sein kann, ist jene einseitige Weltanschauung, für die sich der Gesamtsinn des Lebens im ästhetischen Phänomen erschöpft. Er postuliert keine Autonomie, sondern eine Despotie des Aesthetischen und verbaut sich gerade damit eine adäquate Erkenntnis des ästhetischen Sinnes, die nur dort gewonnen werden kann, wo das Aesthetische als eigentümliches Wertgebiet von allen übrigen dem Leben Bedeutung verleihenden Phänomenen abgegrenzt und begrifflich isoliert wird. Der Formalismus betont bei der Deutung des Aesthetischen vornehmlich die Erscheinung der äußeren Form. Er ist ebensowenig wie der Aesthetizismus als Konsequenz der richtig verstandenen ästhetischen Autonomie anzusehen, wenn er auch weit weniger als jener eine solche Theorie bedroht. Der Formalismus kann nämlich, obschon er mitunter, wie etwa in der Renaissanceästhetik, die bedeutsamen ästhetischen Probleme völlig übersehen hat, nun andererseits doch auch mit einer die Eigenart des Aesthetischen begründenden Auffassungsweise verbunden sein und dann nur darin irren, daß er das am Wesen des Aesthetischen deutlich gewordene Formproblem ledig-

lich für die sichtbare Form des Kunstwerks gelten läßt. Diese Einschränkung des ästhetisch Wesentlichen auf die äußerlich sichtbare Form hat nun aber zur Folge, daß auch der der ästhetischen Formung zugängliche Inhalt in ganz bestimmten engen Grenzen gehalten wird. Damit erweist sich aber der ästhetische Formalismus als eine Theorie, die für die Fülle und den Reichtum ästhetischer Erscheinungen auch dort keinen Platz hat, wo ihre theoretische Auffassung des Aesthetischen im übrigen bereits ganz zutreffend und adäquat ist.

Wir versuchen nun im folgenden, die möglichen ästhetischen Theorien mit dem Problem der ästhetischen Autonomie in Verbindung zu bringen und zuzusehen, was sie für dieses grundlegende ästhetische Problem leisten oder eventuell auch nicht leisten. Dazu wird es nötig sein, für die Charakterisierung der ästhetischen Theorien einen einheitlichen Gesichtspunkt zu gewinnen, der es ermöglicht, die Fülle der Erscheinungen in eine sinnvolle Ordnung zu bringen. So könnte man vielleicht daran denken, den Gegensatz ästhetischer Theorien an den Gegensatz der p l a t o n i s c h e n und der a r i s t o t e l i s c h e n Philosophie anzuschließen. Was damit gemeint wäre, ist ohne weiteres einleuchtend. Wir würden von hier aus den Gegensatz des ästhetischen I d e a l i s m u s und des ästhetischen E m p i r i s m u s begreifen. Bis zu einem gewissen Grade vermag diese Einteilung tatsächlich das Wesen ästhetischer Theorien verständlich zu machen. Für unsere Zwecke ist sie jedoch nicht ausreichend. Sie ist nämlich nur dort von Wichtigkeit, wo es sich um den besonderen Charakter der Inhaltlichkeit des einzelnen Kunstwerks handelt, während sie schon unwesentlicher wird, wenn nicht mehr nach dem einzelnen Kunstwerk, sondern nach dem Sinn der Kunst überhaupt gefragt wird. Denn es kann, wie sich leicht zeigen ließe, sowohl mit einem ästhetischen Idealismus wie mit dem ästhetischen Empirismus eine Anschauungsweise verbunden sein, die die Kunst als Ganzes heteronomen Prinzipien ausliefert, und die sich damit der Einsicht in das Wesen der Kunst überhaupt verschließt. Wollen wir aber die Beurteilung ästhetischer Theorien gerade von ihrer Leistung

für das Autonomieproblem abhängig machen, so müssen wir uns also nach einem anderen Einteilungsprinzip umsehen. Es kann nicht überraschen, daß wir in der Methode das charakteristische Moment erblicken, das die philosophischen Theorien ihrem Wesen nach voneinander scheidet. Denn nachdem Kant mit seiner „kopernikanischen Wendung" die Philosophie auf eine völlig neue Grundlage gestellt hatte, war damit die Methode für das philosophische Erkennen in einem bis dahin nicht bekannten Maße ausschlaggebend und entscheidend geworden [1]). Die Methode wurde nun zum Charakteristikum jedes philosophischen Systems, das sich darüber auszuweisen hatte, ob es „dogmatisch" oder „kritisch", „metaphysisch" oder „transzendental" verfahren war. So wurde die Kantische Philosophie zu einem Wendepunkt, an dem die historische Betrachtung der Philosophie sich orientieren konnte. Ja, darüber hinaus wurde für eine Anschauung, die in der gesamten nachkantischen Spekulation des deutschen Idealismus nur das Erbe Kants zu erblicken gewohnt ist, die transzendentale Methode zum Kriterium jedes ernsthaften philosophischen Denkens, das prinzipiell auch für die Beurteilung der großen nachkantischen Systeme Geltung beanspruchen darf [2]). Innerhalb unserer Untersuchung drängt sich nun die Frage auf, ob auch für die Behandlung der grundlegenden ästhetischen Probleme die philosophische Methode von entscheidender Bedeutung ist. Wir versuchen diese Frage dadurch zu beantworten, daß wir aus der Fülle ästhetischer Probleme das Problem der Autonomie herausgreifen und mit dem Gegensatz von dogmatischer und kritischer Philosophie so in Verbindung bringen, daß sich aus dieser Konfrontation die jeweilige Leistung der beiden Methoden für unser Problem ganz eindeutig ergeben muß. Dabei wird

---

1) Obschon das Problem der philosophischen Methode bereits am Eingang der neueren Philosophie steht, ist es doch erst durch Kant einer Lösung entgegengeführt worden, die seine philosophische Bedeutung erkennen ließ.

2) Für die Auffassung Hegels ist das neuerdings ausdrücklich anerkannt worden von Heinrich Scholz, Die Bedeutung der Hegelschen Philosophie für das philosophische Denken der Gegenwart. (Vorträge, veröffentlicht v. d. Kant-Gesellschaft.) Berlin 1921.

sich nun zeigen, daß in der Tat die ästhetische Autonomie nur auf dem Boden einer transzendentalen Betrachtungsweise theoretisch befriedigend zu begründen ist, während jede metaphysische Theorie die Eigenart des Aesthetischen erschöpfend zu erfassen nie imstande ist, da sie das Aesthetische, wie überhaupt jede sinnvolle Erscheinung, seiner Existenz und Bedeutung nach von einem absoluten Sein abhängig macht. Höchstens insofern vermag auch das Aesthetische innerhalb metaphysischer Erwägungen zur Geltung zu gelangen, als das metaphysisch Absolute selbst die Gestalt des ästhetischen Phänomens annehmen kann. Damit wird dann aber bereits eine Auffassung vertreten, die der Weltanschauung des Aesthetizismus sehr nahesteht. In der metaphysischen und der kritischen (oder formalen) Behandlung ästhetischer Probleme sehen wir also die Typen ästhetischer Theorien, die hier einander gegenübergestellt werden sollen [1]). Als Beispiele einer metaphysischen Aesthetik seien dabei die Anschauungen Plotins und Schellings angeführt, während die formale Aesthetik natürlich an die Leistungen Kants und seiner Nachfolger gebunden ist. In diesem einleitenden Kapitel kann die formale Aesthetik freilich nur ganz kurz in ihrem Gegensatz zur metaphysischen Betrachtungsweise charakterisiert werden. Ihre eingehendere Erörterung hinsichtlich des Autonomieproblems soll dann die Aufgabe der folgenden Kapitel sein.

Die Philosophie Plotins erscheint vor allem deshalb geeignet, die Leistung einer metaphysischen Theorie für die Probleme der Aesthetik zu illustrieren, weil sie in ganz eigenartiger

---

1) Wir dürfen uns wohl in diesem Zusammenhange versagen, auf jene Richtung der Aesthetik einzugehen, die im Anschluß an Baumgarten das Aesthetische als Vollkommenheit der undeutlichen Erkenntnis bestimmte. Damit war das Aesthetische einerseits zwar von der Erkenntnis abgegrenzt, aber andererseits doch wieder von theoretischen Momenten abhängig gemacht worden. In der Geschichte der Aesthetik hat diese Richtung übrigens eine erhebliche Rolle gespielt. Noch Bolzano ist in einer Untersuchung „Ueber den Begriff des Schönen", Abhandl. d. Kgl. Böhm. Ges. d. Wissensch., Prag 1845, über diese Auffassungsweise nicht hinausgekommen.

Weise ein vollendet abgeschlossenes metaphysisches System [1]) zu verbinden weiß mit der besonders eindringlichen und explizierten Erörterung ästhetischer Phänomene. Das systematische Denken Plotins ist orientiert am Absoluten. Dieses als das erste Prinzip ist sowohl Erklärungsgrund alles Seins wie Richtpunkt jedes sinnvollen Verhaltens. Nach der Methode der negativen Theologie begrifflich vollkommen leer, ist es mit einer über alle Worte erhabenen Seins- und Machtfülle ausgestattet. Ob man Plotins Lehre als Emanationssystem oder als dynamischen Pantheismus interpretieren will, soviel steht fest, daß sein System von dem ersten Prinzip seinen Ausgang nimmt und in der Forderung einer mystischen Vereinigung mit dem Absoluten seinen Abschluß findet. Zwischen diesen beiden Polen bewegt sich alles das, was einer begrifflichen Bestimmung zugänglich ist. Der Weg κάτω und der Weg ἄνω bezeichnen somit die Etappen eines begrifflichen Systems, dessen alles beherrschender Gesichtspunkt mit dem Ziel religiöser Versenkung identisch ist. Die Einheit und Geschlossenheit dieses Systems ist nicht wohl zu verkennen. Es muß daher zunächst überraschen, bei einem Denken, das sein Interesse fast ausschließlich einem einzigen Prinzip zuwendet, Erwägungen anzutreffen, die auf die isolierende Herausstellung besonderer

1) Der streng systematische Charakter von Plotins Philosophie, den besonders Zeller, Ed. v. Hartmann und Drews in den Vordergrund ihrer Darstellung gerückt haben, ist neuerdings bestritten worden von Max Wundt, Plotin, Studien zur Geschichte des Neuplatonismus, 1. Heft, Leipzig 1919. Wundt motiviert seine Auffassung mit einem Hinweis auf die Tatsache, daß das Schrifttum Plotins, so wie es uns vorliegt, jeder systematischen Form entbehrt. Diese Tatsache ist nun freilich nicht abzuleugnen, es scheint mir aber doch sehr zweifelhaft, daß sich aus ihr die von Wundt gezogenen Konsequenzen wirklich ergeben. — Nach Abschluß des Manuskripts konnte ich Einsicht nehmen in das soeben erschienene Buch von Fritz Heinemann, Plotin, Forschungen über die plotinsche Frage, Plotins Entwicklung und sein System. Leipzig (Meiner) 1921; ich ersehe daraus, daß Heinemann aufs nachdrücklichste wieder den systematischen Charakter des Plotinischen Denkens betont; hinsichtlich der Beurteilung der Aesthetik Plotins kommt Heinemann dabei zu ganz ähnlichen Ergebnissen wie meine obige Darstellung; man vgl. besonders S. 312 ff.

Phänomene abzielen. Das ist aber nun bei Plotin hinsichtlich des Aesthetischen tatsächlich der Fall. Zum erstenmal innerhalb der antiken Philosophie begegnen wir bei ihm ausführlichen ästhetischen Erörterungen, die, weit davon entfernt, sich in einer Technik der Kunst zu erschöpfen, das Wesen des Schönen selbst zum Gegenstand haben. In diesen Untersuchungen (1. Enneade, Buch 6; 5. Enneade, Buch 8) werden sowohl die einzelnen Momente des Schönen streng auseinandergehalten, als auch das Schöne überhaupt von der benachbarten Erscheinung des Guten abgegrenzt: die Körperschönheit wird von der Seelenschönheit, das Naturschöne vom Kunstschönen unterschieden. Ihre Ergänzung finden diese Bestimmungen des Schönen in einer eingehenden Eruierung des ästhetischen Formproblems. Man wird sich der Bedeutung dieser Ueberlegungen bewußt werden, sobald man sich erinnert, wie gering noch die Ansätze zu einer eigentlichen Aesthetik bei Platon waren, obschon auch ihm der Begriff des „An sich Schönen" (καλά καθ' αὑτά gegenüber dem πρός τι καλά) nicht unbekannt geblieben war. Ueber Platon ist in dieser Hinsicht auch Aristoteles nicht wesentlich hinausgekommen, dessen Kunstlehre nach den uns erhaltenen Schriften eher als ein psychologisch-technisches Raisonnement denn als eine Theorie des Schönen zu bezeichnen ist. So kommt Plotin unstreitig das Verdienst zu, die Eigenbedeutung ästhetischer Probleme zuerst erkannt und in seiner Theorie zur Geltung gebracht zu haben. Bei dieser Feststellung dürfen wir uns jedoch keineswegs beruhigen. Wir können nämlich nicht vergessen, daß sie in einem gewissen Widerspruch steht mit dem Grundcharakter von Plotins System. Denn wie sollte die Herausstellung einer eigenen ästhetischen Sphäre übereinstimmen können mit der Art eines Denkens, für das jedes begrifflich faßbare Moment einzuordnen ist in einen Systemzusammenhang, der in dem absoluten Einen Ausgang und Ende findet! Eine solche Uebereinstimmung dürfte in der Tat kaum möglich sein, und wir sehen uns daher vor die Frage gestellt, ob wir innerhalb des Systems einen unlösbaren Widerspruch annehmen, oder ob wir unsere bisherigen Feststellungen über Plotins Aesthetik einer erheblichen Korrektur unterwerfen

müssen. Wir wenden uns also ausdrücklich dieser Frage zu und suchen restlose Klarheit zu gewinnen über die Beziehungen der Aesthetik zum Gesamtsystem. Dabei wird sich uns erst die eigentümliche Problematik von Plotins Aesthetik erschließen.

Bei näherem Zusehen ergibt sich nun, daß sowohl die Besonderung der einzelnen Momente des Schönen wie die Abgrenzung des Schönen selbst nicht nur mit der Grundtendenz des Systems übereinstimmen, sondern daß sie geradezu als Ausdruck dieser Tendenz zu verstehen sind. Das Schöne ordnet sich mit seinen Momenten ganz jenem Bedeutungszusammenhang ein, dessen Struktur bezeichnet wird durch den Weg, der vom Absoluten seinen Ausgang nimmt und bei demselben wieder einmündet. Verfolgen wir das im einzelnen! Die sinnliche Schönheit, die Plotin zunächst betrachtet, beruht weder auf dem sinnlichen Substrat der Körperwelt noch, wie Stoiker annahmen, auf dem Prinzip der Symmetrie und Proportion. Dieses würde keine Anwendung gestatten auf die Schönheit seelischer Beziehungen, jenes würde in Widerspruch stehen mit der Tatsache häßlicher Körper. So läßt sich also die Empfindung sinnlicher Schönheit nur dadurch erklären, daß das die Schönheit empfindende Subjekt sich seines eigenen seelischen (d. i. ideellen) Wesens bewußt ist. Durch Teilnahme an der Idee entsteht die Schönheit der Sinnenwelt. Daraus folgt nun aber, daß die eigentliche Schönheit erst in der Sphäre des seelischen Lebens angetroffen wird. Während die Schönheit der Körper nur durch Teilnahme an der Idee zustande kommt, ist die Schönheit seelischer Erscheinungen dagegen, wie etwa die Schönheit der Tugend, bei weitem selbständiger, sie ist an sich schön. Freilich ist diese Selbständigkeit der seelischen Schönheit nur relativ, sie gilt lediglich im Hinblick auf die sinnfällige Schönheit, der sie als die wahre Schönheit gegenübergestellt werden kann; sie ist selbst aber in ihren Bedingungen abhängig von der Vernunft. Diese ist schlechthin schön. Aber auch die intelligible Schönheit ist noch nicht die letzte Stufe des Schönen, die Plotin kennt: die mit dem ersten Prinzip, dem Guten, identische Schönheit ist die höchste Stufe des Schönen. So finden wir also bei

Plotin nicht eine besondere Idee des Schönen, sondern — da die Ideen ganz allgemein die charakteristischen Formen einer einheitlichen Vernunft sind — eine Stufenreihe von Formungen, mit denen die Schönheit ohne weiteres verknüpft ist [1]). Wie sehr diese Formen des Schönen ganz im Dienste der einheitlichen Tendenz des Systems zum Absoluten hin stehen, wie wenig sie also dem konkreten ästhetischen Phänomen entsprechen können, dafür ist ein sehr bezeichnendes Symptom die nähere Bestimmung des Urschönen, von dem Plotin aussagt: „Wenn wir also von absoluter Schönheit sprechen, müssen wir von jeder bestimmten Gestalt absehen und dürfen keine derart vor Augen stellen, denn sonst würden wir von der absoluten Schönheit herabsinken zu einer Sache, welche nur infolge einer dunklen Teilnahme schön genannt wird, während die absolute Schönheit eine gestaltlose Form (ἄμορφον εἶδος) ist, wenn anders man den Ausdruck Form hier überhaupt zuläßt [2]). Der Wert des Schönen nimmt also in dem gleichen Maße zu, als dieses sich von der geformten Gestalt eines spezifisch ästhetischen Gebildes entfernt.

Man würde demnach Plotin entschieden falsch interpretieren, wenn man seinen Definitionen des Schönen ausschließlich den Sinn einer Erkenntnis ästhetischer Autonomie zuweisen wollte. Bis zu einem gewissen Grade wäre diese Interpretation freilich objektiv zutreffend; man darf aber nicht vergessen, daß Plotin selbst diesen objektiven Befund dadurch wieder aufgehoben hat, daß er das zunächst isolierte Phänomen nun um so entschiedener der systematischen Tendenz unterwarf und dem Gebäude seiner monistischen Metaphysik an eindeutig bestimmter Stelle einfügte. Die vorausgegangene Herausstellung des Aesthetischen verleiht der späteren Einordnung nur noch besonderen Nachdruck und Betonung. Das Aesthetische ist also nicht eine aus sich selbst restlos verständliche Erscheinung, es ist letzten Endes nur zu bewerten als ein

---

1) Vgl. dazu Julius Walter, Die Geschichte der Aesthetik im Altertum. Leipzig 1893, S. 758.

2) 6. Enneade, Buch 7, Kap. 33. Zitiert nach der Uebersetzung von O. Kiefer, Jena und Leipzig, 1905.

Weg zum absoluten Einen hin, als die Erfüllung einer von dem ersten Prinzip determinierten Aufgabe, die ihm im Grunde gemeinsam ist mit der ethischen, erotischen und theoretischen Verhaltungsweise [1]).

Von dieser Einsicht aus begreift man erst ganz die Funktion der Form im Aesthetischen [2]). Wir haben bereits oben gesehen, daß bei Plotin die Formen mit den Ideen identisch sind, und daß daher von einer besonderen ästhetischen Form nicht eigentlich die Rede sein kann. Nur von der besonderen Rolle, die der allgemeinen Form im Aesthetischen zufällt, läßt sich sinnvoll sprechen. Versuchen wir, diese Rolle näher zu bestimmen, so fragen wir am besten darnach, wie ein gegenständlich gegebenes Kunstwerk ästhetisch geformt ist. Dabei ergibt sich nun, daß in diesem Falle als Form nicht ein dem Kunstwerk immanentes, objektives Prinzip anzusprechen ist, sondern allein das subjektive Verhalten der ästhetischen Persönlichkeit. Der Vorzug, den alles seelische Sein vor dem körperlichen bei Plotin genießt, äußert sich in seiner ästhetischen Theorie nun so, daß alles objektiv Gestaltete von psychologischen Faktoren abhängig wird. In der Seele des Künstlers ist das ästhetische Objekt als eine präformierte Anschauung vorhanden, als deren Abbild lediglich das reale Kunstwerk erscheint. Mit dieser Auffassung war zwar die Naturnachahmung als künstlerisches Prinzip abgelehnt, das Prinzip der Nachahmung selbst aber nicht nur nicht überwunden, sondern ausdrücklich postuliert. Was im Kunstwerk ästhetisch wertvoll ist, das ist ein Abbild jener „inneren Form", wie sie in der Seele des Künstlers lebendig ist. In Plotins Begriff der inneren Form begegnen sich somit Psychologismus und

1) Aehnlich auch J. Walter a. a. O. S. 737 f.: „. . . er (Plotin) faßt schließlich das Wesentlichste ins Auge und sucht von da aus alles wieder in Fluß zu bringen und in seine Weltanschauung hinüberzuleiten. Diese aber ist freilich in dem Grade ungeeignet, das ästhetische Gebiet in seiner kaum errungenen Besonderung zu bewahren, als sie durchaus in linearer Entwicklung verläuft, keine einschneidende Gliederung gestattet und überhaupt nur eine Betrachtung der Dinge und des Lebens gelten läßt, die der ästhetischen Anschauung zum Verwechseln nahe steht."

2) Vgl. auch O. Walzel, Plotins Begriff der ästhetischen Form. Neue Jahrb. f. d. klass. Altertum, Bd. 37, 1916.

normative Aesthetik, um die ästhetische Sphäre einer verhängnisvollen Zweiweltentheorie auszuliefern [1]). Denn wie in einer Zweiweltenlehre des Theoretischen die hinter der gegebenen Welt erschlossene metaphysische Welt den Charakter der eigentlich und vornehmlich realen annimmt, um die unmittelbar gegebene zu einer bloßen Erscheinungswelt zu degradieren, die ihren Sinn und Realitätsgehalt eben erst von einer Beziehung zu jener „Hinterwelt" erhält, genau ebenso ist im Aesthetischen die „innere Form", das psychologische Faktum des Vorstellens oder Wollens der ästhetisch sich verhaltenden Persönlichkeit, das eigentlich ästhetisch bedeutsame Phänomen, das der sekundären Erscheinung des Kunstwerks normativ und richtunggebend gegenübersteht. Das Kunstwerk wird damit zu einer ästhetischen Welt zweiten Ranges depraviert, der lediglich aus einer Vergleichbarkeit mit einem psychologischen Sachverhalt eine sinnvolle Bedeutung zukommen soll. Sowenig nun das Kunstwerk als r e a l e s Gebilde bereits ästhetischen Sinn erschließt, sowenig kann umgekehrt der am realen Kunstwerk haftende ästhetische Gehalt aus einem metaästhetischen psychischen Phänomen abgeleitet werden. Wie man auch eine ästhetische Zweiweltenlehre beurteilen mag, mit einer Theorie, die an der Autonomie und dem Eigenwert des ästhetischen Gebietes interessiert ist, scheint sie vollkommen unverträglich zu sein.

So bestätigt also auch eine Analyse des Formbegriffes die Tatsache, daß innerhalb einer metaphysischen Kunstlehre die relative Selbständigkeit des ästhetischen Gebietes zugunsten

---

1) Diese Seite von P l o t i n s Aesthetik war es auch, die vor allem historisch wirksam wurde. Durch S h a f t e s b u r y vermittelt spielt der Begriff der „inneren Form" auch in der neueren Aesthetik noch eine Rolle. Erst bei G o e t h e hat er den Charakter einer immanenten Gesetzlichkeit der Kunst angenommen. — In der gegenwärtigen kunstwissenschaftlichen Literatur hat der Begriff des „Kunstwollens" die Tendenz, die Kunst von psychologischen Momenten abhängig zu machen. Auch diesem Begriff hat dann eine verständige Kritik den Charakter eines immanenten Formprinzips verliehen. Siehe dazu H. T i e t z e, Die Methode der Kunstgeschichte, Leipzig 1913 S. 13 ff., und E. P a n o f s k y, Der Begriff des Kunstwollens, Ztschr. f. Aesthetik u. allg. Kunstwissenschaft, Bd. 14, 1920.

der metaphysischen Einheit des Systems restlos wieder aufgehoben wird.

Den charakteristischen Momenten einer metaphysischen Aesthetik, wie wir sie in Plotins Theorie vorfanden, begegnen wir nun auch bei einem nachkantischen metaphysischem System, bei Schelling. Wie in einem Brennpunkt gesammelt erscheinen nämlich Plotins Gedanken von der intelligibelen Schönheit in Schellings Akademie-Rede „Ueber das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur“ [1]). Genau wie Plotin das Wesen der Schönheit letzten Endes in einer „ungeformten Form“ fand, so fordert auch Schelling ein Hinausgehen über die Form. „Denn Werke, die aus einer Zusammensetzung auch übrigens schöner Formen entstünden, wären doch ohne alle Schönheit, indem das, wodurch nun eigentlich das Werk oder das Ganze schön ist, nicht mehr Form sein kann. Es ist über die Form, ist Wesen, Allgemeines, ist Blick und Ausdruck des inwohnenden Naturgeistes“ [2]). Deutlicher kann nicht wohl zum Ausdruck gebracht werden, daß Schönheit nicht eine formale Bedingung des schönen Gegenstandes, sondern eine charakteristische Aeußerung des absoluten Wesens ist. So ist Schönheit also abhängig von ideellen Momenten. Aus dieser Auffassung heraus versteht man Schellings Auslassungen über die seelische Schönheit und die Seele selbst, die nicht mehr allein der Sache nach, die unmittelbar in ihrem Wortlaut an Plotin erinnern. — Ihre systematische Ausbreitung haben diese Gedanken gefunden in Schellings „Philosophie der Kunst“. Hier erscheint das absolute Wesen

---

1) Die weitgehende Uebereinstimmung Schellings mit Plotin dürfte kaum zufällig sein. Bekanntlich haben die Romantiker Plotin gewissermaßen wieder neu entdeckt. Die ersten Anregungen gingen dabei von Novalis aus. Windischmann übersetzte dann einige Stellen und schickte sie Schelling, der also mit Plotin schon bekannt war, ehe die Erforschung Plotins durch Creuzer einen neuen entscheidenden Anstoß erhielt. Vgl. dazu jetzt Max Wundt, Plotin und die Romantik. Neue Jahrb. f. d. klass. Altertum, Bd. XXXV, 1915.

2) Schellings Werke, herausgeg. von Otto Weiß, III. Bd., S. 397.

als das Unendliche[1]). Wie Plotins Begriff des „Einen", ist auch das „Unendliche" Schellings begrifflich vollkommen leer, jenseits der Grenzen begrifflicher Bestimmungen; und ebenso wie das „Eine" ist dieses theoretisch nur negativ zu fassende „Unendliche" positiv ausgezeichnet durch eine eigentümliche Werthöhe, aus der seine systematische Bedeutung stammt. Alles Besondere nämlich hat nur insofern einen systematischen Sinn, als es eine Relation zum Unendlichen aufzuweisen vermag. Diese Beziehung des Endlichen zum Unendlichen nun besteht darin, daß die im Endlichen auftretenden Gegensätze im Unendlichen verschwinden. In dem besonderen Falle des Aesthetischen besteht nun ein Gegensatz zwischen der unendlichen Idee und der endlichen Erscheinung des konkreten Kunstwerks. Das einzelne Kunstwerk, das als reales Gebilde notwendig begrenzt und damit endlich ist, hat den Sinn, einen idealen unendlichen Gehalt zum Ausdruck zu bringen. Diesen Gegensatz des Realen und Idealen also, der mit dem des Endlichen und Unendlichen identisch ist, gilt es aufzuheben mittels einer Darstellung im Absoluten, die Schelling Konstruktion nennt. Es ist nicht unsere Absicht, diese Konstruktion der Kunst aus dem Unendlichen in ihren Einzelheiten darzutun, etwa aufzuzeigen, wie in ihr den Ideen eine eigentümliche Mittlerstellung zwischen dem Absoluten und den individuellen Dingen zukommt, oder zu verfolgen, wie Schelling durch einen geistreichen Schematismus den historisch bedingten Bestand der Kunstgattungen als die notwendige Struktur von Entwicklungsstufen des Absoluten nachzuweisen versucht. Es genügt uns hier, auf die Tendenz, die Schellings Aesthetik beherrscht, aufmerksam gemacht zu haben. Weit davon entfernt, die eigentümlichen Besonderheiten des ästhetischen Gebietes herauszustellen, geht diese Tendenz lediglich darauf aus, das Aesthetische wie überhaupt jede bedeutsame Erscheinung aus dem Absoluten heraus zu konstruieren. Das hat nun zur Folge, da einmal alle sinnvollen Erscheinungen ihren gemeinsamen Grund im Absoluten haben, daß nun auch die

1) Vgl. zum folgenden auch Beate Berwin, Das Unendlichkeitsproblem in Schellings Aesthetik, Heidelberger Dissertation, 1913.

besonderen aus dem Absoluten abgeleiteten Phänomene miteinander zusammenfallen können; für Wahrheit und Schönheit trifft das jedenfalls zu (vgl. besonders „Philosophie der Kunst", § 20). So treffen wir also wie bei Plotin auch bei Schelling wieder jenes für die metaphysische Aesthetik so bezeichnende Moment an, daß nämlich die charakteristischen Eigentümlichkeiten und Besonderheiten der einzelnen konkreten Phänomene unter dem Gesichtswinkel des Absoluten relativiert, wenn nicht gar aufgehoben werden.

Freilich, eine besondere Art der Geltung besitzt nun das Aesthetische doch auch. Die Aesthetik selbst ist nämlich für Schelling „das allgemeine Organon der Philosophie, der Schlußstein ihres ganzen Gewölbes". Somit mündet das philosophische System in die Aesthetik. Das aber bedeutet, daß das Universum selbst in der Gestalt des Aesthetischen erscheint. Die Konstruktion der Kunst aus dem Absoluten war also im eigentlichen Sinne weniger eine Konstruktion der Kunst, sie war vor allem eine Konstruktion des Universums in der Gestalt der Kunst. Mit dieser Auffassung vertritt Schelling in eigenartiger Weise die Weltanschauung des Aestheticismus [1]). Indem der Makrokosmos der Welt selbst die Form eines ästhetischen Gebildes annimmt, wird damit die Panarchie des verabsolutierten ästhetischen Sinnes postuliert. Die Autonomie des Aesthetischen wird durch diese Panarchie ihres Gebietes jedoch keineswegs gesichert. Denn die Fragestellung, in welcher Gestalt das Weltall begrifflich zu deuten sei, bleibt typisch metaphysisch und läßt jedenfalls die spezifisch ästhetischen Problemstellungen vollkommen unberührt. Selbst ein so entschiedener Verteidiger der Schellingschen Aesthetik wie Lotze kann nicht umhin, einzugestehen, daß die Bemühungen um eine ästhetische Auffassung des Weltganzen keineswegs identisch sind mit der Ergründung des Wesens des

1) In welchem Sinne man auch Hegels Philosophie vielleicht als Aesthetizismus deuten könnte, hat H. Glockner, Fr. Th. Vischers Aesthetik in ihrem Verhältnis zu Hegels Phänomenologie des Geistes, Leipzig 1920, S. 21 ff., gezeigt.

Aesthetischen selbst [1]). So bleibt also auch der in Aesthetizismus gewendeten metaphysischen Theorie das Problem der ästhetischen Autonomie völlig verborgen. —

Wenn nun so jede Metaphysik, orientiert an einem dogmatisch festgelegten Absoluten, das entweder in der Form einer realen Substanz oder in der eines idealen Bewußtseins gedacht sein mag, den besonderen Charakter der einzelnen sinnvollen Erscheinungen notwendig außer acht lassen muß, so ist es umgekehrt die Eigentümlichkeit der kritischen oder transzendentalen Methode, von der Wirklichkeit der konkreten Kulturgebiete auszugehen und lediglich nach deren immanenter Gesetzlichkeit zu fragen. Ihr kritisches Geschäft sieht diese Methode also darin, ohne Rücksicht auf einen metaphysischen Zusammenhang die Bedingungen der einzelnen Kulturerscheinungen aufzuzeigen. Sie wird daher, anstatt einzuordnen, zunächst die konkreten Sphären selbst isolieren und gegeneinander abgrenzen. Die transzendentale Sinndeutung involviert somit fürs erste eine begriffliche Isolierung des zu deutenden Gebietes, aus der sich seine apriorischen Voraussetzungen mit voller Eindeutigkeit ergeben mögen. Apriorisch sollen diese Voraussetzungen darum heißen, weil ihre Geltungsart nicht selbst wieder aus dem historischen Bestand der Kulturgebiete hergeleitet, sondern überzeitlichen Charakters ist. Versteht man nun unter diesen apriorischen Bedingungen die das einzelne Kulturgebiet konstituierende Form, so kann man also in diesem Sinne die transzendentale Methode auch als formale der metaphysischen gegenüberstellen. Nicht Einordnung in ein Absolutes, sondern Herausstellung des transzendentalen Formgehaltes, das also entspricht dem Charakter kritischer Besinnung. Die Anwendung dieser Methode auf das Aesthetische ergibt nun, wie wir sehen werden, eine Betrachtungsweise, für die der ästhetische Gegenstand als das Objekt eines kontemplativen Subjektverhaltens legitimiert ist. Für die Autonomie des Aesthetischen wird diese Feststellung des kontemplativen Charakters

1) Geschichte der Aesthetik in Deutschland, München 1868. Neudruck Leipzig 1913, S. 125.

geradezu entscheidend sein. Allerdings muß schon hier darauf aufmerksam gemacht werden, daß die Betonung des kontemplativen Charakters allein nicht genügen wird, die ästhetische Autonomie sicherzustellen. Dabei mag vorläufig noch ganz dahingestellt bleiben, welche Gesichtspunkte nun geeignet sein werden, die Kontemplativitätstheorie des Aesthetischen sinnvoll zu ergänzen. Es gilt zunächst lediglich zu verstehen, daß und warum das Moment des Kontemplativen allein zu einer abschließenden Charakteristik des Aesthetischen unzureichend ist. Eine Theorie nämlich, die den ästhetischen Gegenstand mit dem Hinweis auf seinen kontemplativen Charakter bereits genügend umschrieben zu haben glaubt, birgt Konsequenzen in sich, die notwendigerweise wieder von der Autonomie des Aesthetischen weit abführen. Sie bleibt einmal der Gefahr ausgesetzt, die ästhetische Kontemplation mit den übrigen kontemplativen Verhaltungsweisen, vornehmlich mit dem Theoretischen, zu verwechseln und damit der Theorie des Aesthetischen eine intellektualistische Färbung im Sinne Baumgartens zu verleihen, oder aber sie verfällt in Verkennung der übrigen kontemplativen Gebilde ihrerseits in schrankenlosen Aesthetizismus. Wenn die intellektualistische Umdeutung eine charakteristische Eigenschaft von Schopenhauers Aesthetik ist, die uns weiter unten noch beschäftigen wird, so ist die Theorie des l'art pour l'art sowohl von intellektualistischen als auch von ästhetizistischen Momenten in starkem Maße bestimmt. Da der ausgeprägte Aesthetizismus des l'art pour l'art, der bei dieser Theorie gerade aus einer formalen Deutung des Aesthetischen herauswächst, den metaphysischen Theorien gegenüber eine ganz neue Art ästhetischer Weltanschauung darstellt, so soll er hier ausdrücklich Erwähnung finden.

Die Theorie des l'art pour l'art hat in so bezeichnender Weise eine rein formale Auffassung des Aesthetischen vertreten, daß der Gedanke einer Beeinflussung dieser Theorie durch die deutsche Aesthetik, vor allem natürlich durch Kant, sehr naheliegt. Inwiefern tatsächlich eine solche Beeinflussung vorliegt, ist schwer zu entscheiden. Victor Cousin, der wohl am stärksten Einflüsse von seiten Kants erfahren hat,

die er freilich mit solchen von seiten Schellings zu einem wenig erfreulichen philosophischen Eklektizismus zu verbinden wußte, hat selbst seinerseits gar keinen Einfluß auf die Theoretiker des l'art pour l'art ausgeübt [1]). Wie dem nun auch sei, der Sache nach hat die Theorie des l'art pour l'art den autonomen Charakter ästhetischer Form erkannt und mit Entschiedenheit diese Erkenntnis vertreten. Die Unabhängigkeit der ästhetischen Form wird postuliert sowohl den metaphysisch-ethischen Ideen, wie vor allem auch den nützlichen Zwecken des praktischen Lebens gegenüber. Aesthetische Form ist einzig und allein gekennzeichnet durch das Moment der Schönheit, die auch der einzige Zweck der Kunst ist. Statt vieler charakteristischer Aeußerungen seien hier nur die Worte angeführt, die Théophile Gautier im Jahre 1856 in der Zeitschrift „L'Artiste", deren Herausgeber er gerade geworden war, veröffentlichte: „Nous croyons à l'autonomie de l'art; l'art pour nous n'est pas le moyen, mais le but; tout artiste qui se propose autre chose que le beau n'est pas un artiste à nos yeux; nous n'avons jamais pu comprendre la séparation de l'idée et de la forme . . . Une belle forme est une belle idée, car que serait-ce qu'une forme n'exprimerait rien?" — Nicht mit der gleichen Schroffheit wie gegen die Ansprüche des praktischen Lebens oder der Sittlichkeit hat nun aber die Theorie des l'art pour l'art die Selbständigkeit des Aesthetischen verteidigt gegenüber der Wissenschaft. Im Gegenteil, eher wurde eine gewisse Verwandtschaft von Kunst und Wissenschaft empfunden. Die Einsicht in den gemeinsamen kontemplativen Charakter des Theoretischen und Aesthetischen verhinderte eine scharfe Trennung der beiden Gebiete. Auch die wahre Wissenschaft ist „interesselos" und lehnt utilitaristische Gesichtspunkte ab. Ja ein so charakteristisches ästhetisches Moment wie die Unpersönlichkeit und Objektivität des ästhetischen Gegenstandes war von den Theoretikern des l'art pour l'art nicht in ursprünglicher Betrachtung

1) Vgl. A. Cassagne, La Théorie de l'art pour l'art en France Paris 1906, S. 38 ff. Zur Frage des deutschen Einflusses neuerdings auch Friedrich Brie, Aesthetische Weltanschauung in der Literatur des XIX. Jahrhunderts, Freiburg i. B. 1921, S. 55 f.

der ästhetischen Sphäre entdeckt, sondern aus der Auffassung des Theoretischen entlehnt worden. So blieben die Grenzen zwischen Theoretischem und Aesthetischem durchaus fließend. Daher stammt der intellektualistische und rationalistische Zug, der für die Theorie des l'art pour l'art charakteristisch ist. Flaubert hat dem gelegentlich folgenden Ausdruck verliehen: „Plus il ira, plus l'art sera scientifique, de même que la science deviendra artistique; tous deux se rejoindront au sommet après s'être séparés à la base." Daneben zeigt nun aber wieder die Theorie des l'art pour l'art auch eine ausgesprochen ästhetizistische Auffassungsweise. Neben der Hingabe an die Kunst schwinden die übrigen Aufgaben des menschlichen Daseins zu völliger Bedeutungslosigkeit dahin. Die Kunst allein ist es, die dem Leben einen Sinn verleiht. Es ist nicht müßig, nach den Motiven dieses Aesthetizismus zu fragen. Bei einer Metaphysik nämlich von der Art der Schellingschen Kunstphilosophie liegen die Motive des Aesthetizismus offen zutage. Wenn das Weltall selbst in der Gestalt des Kunstwerks erscheint, dann muß natürlich dem Aesthetischen der höchste Rang zugesprochen werden. Diese Motivation kommt nun für die Theorie des l'art pour l'art gar nicht in Betracht. Was also ist die Quelle ihres Aesthetizismus? Man hat versucht, die ästhetizistische Weltanschauung des l'art pour l'art aus einer sensualistischen Anschauungsweise seiner Vertreter zu erklären [1]). Dem ist aber entgegenzuhalten, daß, ganz abgesehen von der Frage, ob eine sensualistische Auffassung des Aesthetischen notwendig ästhetizistische Konsequenzen haben muß, der Sensualismus durchaus nicht für die Gesamtheit der Theorie des l'art pour l'art charakteristisch ist. Zwar wird er bereits von dem ersten Vertreter der Theorie, von Théophile Gautier, in der bekannten Vorrede zu dem Roman „Mademoiselle de Maupin" in äußerst bezeichnenden Wendungen vertreten, er darf aber nicht als das ausschließliche Kennzeichen der Theorie des l'art pour l'art angesprochen werden. Schon die Art und Weise, wie diese Theorie von rationalen und intellektuellen Momenten durch-

1) Friedrich Brie, a. a. O. S. 51 und 73.

setzt ist, würde einer solchen Auffassung widersprechen. Die wirklichen Motive des Aesthetizismus dürften vielmehr in der Tatsache zu suchen sein, daß die Theorie des l'art pour l'art einerseits zwar den kontemplativen Charakter des Aesthetischen wie des Theoretischen erkannte, daß ihr andererseits aber die typischen Strukturunterschiede von Theoretischem und Aesthetischem verborgen blieben. Das mußte dann notwendigerweise entweder zu dauernder Vermengung der beiden Gebiete oder aber zu der Vernachlässigung des Theoretischen und damit — bei der ganz selbstverständlichen Bevorzugung des kontemplativen Verhaltens vor dem aktiven und personalen Leben — zum Aesthetizismus hinführen.

Das Beispiel der Theorie des l'art pour l'art zeigt uns also, daß die Autonomie des Aesthetischen nicht allein aus dem Moment des Kontemplativen herzuleiten ist; dieses vermag vielmehr lediglich das ästhetische Gebiet aus dem Zusammenhang der aktiven Lebenssphäre herauszuheben, läßt aber seine eigentümliche Stellung unter den kontemplativen Gebilden ganz unbestimmt. Somit kann erst eine eingehendere Charakteristik der ästhetischen Kontemplation deren Selbständigkeit wirklich begründen und verständlich machen. Hierher gehören, wie wir sehen werden, alle die Bestimmungen, die in dem ästhetischen Gegenstand ein irgendwie vollendetes Ganzes, eine Totalität von innerer Harmonie und Vollkommenheit erblicken. Erst ein durch diese Merkmale ausgezeichneter Gegenstand, der g l e i c h z e i t i g Objekt eines kontemplativen Subjektverhaltens ist, ist als ä s t h e t i s c h e r Gegenstand anzusprechen. Hieraus ergibt sich also, daß auch den Bestimmungen der Totalität oder des in sich vollendeten Ganzen erst in Verbindung mit der Kontemplativitätstheorie eine ästhetische Bedeutung zukommen kann; für sich betrachtet bezeichnen sie noch gar nichts eigentümlich Aesthetisches; sie könnten vielmehr durchaus metaästhetischer Herkunft sein. Die beiden Bestimmungen des Aesthetischen sind also k o r r e l a t i v. Diese Korrelativität beweist nun aber, daß wir es bei diesen Bestimmungen des Aesthetischen nicht mit willkürlich aufgegriffenen psychologischen Beobachtungen zu tun haben, sondern mit Begriffen, deren

Zusammengehörigkeit aus einem systematischen Gesichtspunkt heraus notwendig gefordert wird. Wir sahen oben bereits, der transzendentale Formgehalt, der die Autonomie einer bestimmten Kulturerscheinung zu begründen imstande sein soll, darf nicht selbst zeitlich bedingt, er muß überzeitlich, apriorisch, d. h. aber aus systematischen Motiven abgeleitet sein. So sehen wir uns also bei der Begründung der ästhetischen Autonomie letzten Endes verwiesen auf das System der Philosophie. Gerade von einer Einordnung in das System erwarten wir die Konstitution autonomer Sphären. Im Gegensatz zu den Systemen der Metaphysik bedeutet eben die Einordnung in das transzendentale System nicht die Aufhebung der besonderen Erscheinungen zugunsten des einen Absoluten, sondern die Begründung einer Mehrzahl von eigenartigen und unabhängigen Kulturgebieten, unter denen das Aesthetische in autonomer Selbständigkeit seine eindeutig bestimmte Stelle einnimmt. —

Wenn wir in den folgenden Kapiteln aus der Geschichte der Aesthetik die Ueberlegungen herausstellen wollen, die unmittelbar als ein Beitrag zur Lösung des Autonomieproblems anzusprechen sind, so werden wir uns dabei vorzüglich mit der Kontemplativitätstheorie zu beschäftigen haben. In der Feststellung des kontemplativen Charakters des Aesthetischen sehen wir nämlich die große Entdeckung, durch die Kant die Aesthetik auf eine völlig neue Grundlage stellte. Ihre Erörterung wird die Aufgabe des nächsten Kapitels sein. In einem folgenden Kapitel soll dann die Frage aufgeworfen werden, ob und inwiefern die Einteilung der Kunst, wie sie Schiller und Friedrich Schlegel mit den Begriffen des Naiven und Sentimentalen, des Klassischen und Romantischen vorgenommen haben, ihrerseits wieder von der Kontemplativitätstheorie abhängig ist, und welche ästhetische Bedeutung eine solche Einteilung der Kunst zu beanspruchen hat. Schopenhauer, dem wir uns dann zuwenden, hat in seiner Kunsttheorie den kontemplativen Charakter des Aesthetischen bewahrt, auch wenn er ihm eine Begründung gegeben hat, die

nicht mehr aus rein ästhetischen Motiven herstammt. Die Bedeutung Konrad Fiedlers für die Aesthetik sehen wir vornehmlich in der Art und Weise, wie er das Aesthetische gegen das Theoretische zu bestimmen und abzugrenzen wußte. Die Besprechung dieser Gedankengänge wird unmittelbar überleiten zu Rickerts Wertsystematik, in der wir die die ästhetische Autonomie begründenden korrelativen Momente vereinigt und aus einem einheitlichen systematischen Gesichtspunkt abgeleitet finden werden.

2. Kapitel.

Kant.

Ein hervorragendes Symptom dafür, daß Kant die Autonomie des Aesthetischen erkannte, möchte man vielleicht schon darin erblicken, daß er den ästhetischen Problemen eine eigene Kritik gewidmet hat. Daß Kant neben den Gebieten des Theoretischen und Ethischen, der reinen und praktischen Vernunft, nun noch ein selbständiges Gebiet der Urteilskraft entdeckte und dieses ebenfalls der kritischen Besinnung zugänglich machte, das, so könnte man meinen, erweist am besten die hohe Bedeutung, die er dem Phänomen des Aesthetischen beigemessen hat. Diese Auffassung ist jedoch irrig. Sie widerspricht sowohl der Entstehungsgeschichte wie auch der systematischen Stellung der Kritik der Urteilskraft, die beide darauf hinweisen, daß diese Kritik zunächst gar nicht aus einem ursprünglich ästhetischen Interesse, sondern aus der allgemeinen systematischen Problematik herausgewachsen ist. Nicht ästhetische, sondern systematische Probleme waren es also, die der Kritik der Urteilskraft ihre eigentümliche Bedeutung verschafften. Freilich wird man nicht glauben dürfen, daß diese systematischen Probleme lediglich den äußeren Bau des Systems angingen, daß sie mehr die Systematik als wirklich das System betrafen, daß sie vielleicht nur einem äußerlichen schematischen Bedürfnis Kants entsprochen hätten. Nein, ganz im Gegenteil, diese Probleme waren die erheblichsten, die man sich denken kann; es waren Probleme, von deren Lösung die innere Einheit

des Systems abhing. Man muß sich die Situation klar machen, die durch die beiden Kritiken der reinen und praktischen Vernunft geschaffen war: Auf der einen Seite der Verstand als schöpferisches Prinzip der theoretischen Wahrheit mit der Welt der Erscheinungen und der Notwendigkeit, auf der anderen Seite die Vernunft als schöpferisches Prinzip des kategorischen Imperativs mit einer Welt des Intelligibelen und der Freiheit. „Der Verstand ist a priori gesetzgebend für die Natur als Objekt der Sinne, zu einer theoretischen Erkenntnis derselben in einer möglichen Erfahrung. Die Vernunft ist a priori gesetzgebend für Freiheit und ihre eigene Kausalität, als das Uebersinnliche in dem Subjekte, zu einer unbedingt-praktischen Erkenntnis. Das Gebiet des Naturbegriffs unter der einen, und das des Freiheitsbegriffs unter der anderen Gesetzgebung sind gegen allen wechselseitigen Einfluß, den sie für sich (ein jedes nach seinen Grundgesetzen) aufeinander haben können, durch die große Kluft, welche das Uebersinnliche von den Erscheinungen trennt, gänzlich abgesondert. Der Freiheitsbegriff bestimmt nichts in Ansehung der theoretischen Erkenntnis der Natur; der Naturbegriff ebensowohl nichts in Ansehung der praktischen Gesetze der Freiheit; und es ist insofern nicht möglich, eine Brücke von einem Gebiete zu dem anderen hinüberzuschlagen“ [1]). Das sind Kants eigene Worte, in denen deutlich der Dualismus zum Ausdruck kommt, der die Einheit des Systems zu sprengen droht. Denn nicht allein darin, daß theoretische und praktische Vernunft unvermittelt nebeneinander stehen, liegt eine Gefahr für die Einheit des Systems, sondern vor allem in der Tatsache, daß mit dem Gegensatz von praktischer und theoretischer Vernunft ein Wertgegensatz verknüpft ist, der eine weltanschauliche Bedeutung besitzt. Praktische und theoretische Vernunft bezeichnen nämlich nichts anderes als den Gegensatz von Freiheit und Notwendigkeit, von Ding an sich und Erscheinungswelt. Es ist klar, daß bei einer derartigen Scheidung der Gebiete der positive Gehalt einer Weltanschauung nur in einem Primat

1) Kritik der Urteilskraft, Einleitung IX. — Vgl. zum Folgenden besonders auch Windelband, Die Geschichte der neueren Philosophie, 5. Aufl., Leipzig 1911, Bd. 2, S. 154 ff.

des Praktischen gründen konnte. Damit aber war der Sinn des Theoretischen, an dessen selbständiger Geltung doch kein Zweifel bestehen konnte, problematisch geworden. Auf alle Fälle mußte eine Auffassungsweise, die in die Geltungsart der verschiedenen Kulturgebiete einen Wertgegensatz hineintrug, der Durchführung eines einheitlichen Systems erhebliche Schwierigkeiten bereiten. Kant, dem die Einheit der Vernunft außer allem Zweifel stand, war jedenfalls ein rigoroser Dualismus unerträglich. Eine Ueberwindung des Dualismus mußte ihm daher eine Angelegenheit von hervorragender systematischer Bedeutung sein. Eine Reihe von Ueberlegungen, die wir in Kants Denken antreffen, findet nun tatsächlich ihren Sinn in einer Ueberbrückung des Gegensatzes von praktischer und theoretischer Vernunft. Dahin gehört ohne Zweifel ihrer sachlichen Bedeutung nach Kants Lehre von den transzendentalen Ideen [1]), dahin gehört vor allem aber die Kritik der Urteilskraft. In der Urteilskraft erblickt Kant ein Mittelglied zwischen Verstand und Vernunft, dessen eigenartige Funktion eine Vermittlung zwischen diesen beiden darstellt. „Der Verstand gibt, durch die Möglichkeit seiner Gesetze a priori für die Natur, einen Beweis davon, daß diese von uns nur als Erscheinung erkannt werde, mithin zugleich Anzeige auf ein übersinnliches Substrat derselben; aber läßt dieses gänzlich unbestimmt. Die Urteilskraft verschafft durch ihr Prinzip a priori der Beurteilung der Natur, nach möglichen besonderen Gesetzen derselben, ihrem übersinnlichen Substrat (in uns sowohl als außer uns) Bestimmbarkeit durch das intellektuelle Vermögen. Die Vernunft aber gibt ebendemselben durch ihr praktisches Gesetz a priori die Bestimmung; und so macht die Urteilskraft den Uebergang vom Gebiete des Naturbegriffs zu dem des Freiheitsbegriffs möglich“ [2]).

Daß die Kritik der Urteilskraft tatsächlich aus der systematischen Notwendigkeit heraus zu verstehen ist und nicht aus dem ursprünglichen Interesse an einer einheitlichen Kultur-

1) Näheres darüber weiter unten im 6. Kapitel bei der Besprechung von Rickerts Wertsystem.

2) Kritik der Urteilskraft, Einleitung IX.

erscheinung (etwa dem Aesthetischen), das beweist auch die Tatsache, daß eben der Kritik der Urteilskraft im Gegensatz zu den beiden anderen Kritiken nicht eine solche einheitliche Kulturerscheinung als sachliches Substrat zugrunde liegt. In der Kritik der reinen Vernunft wurde die mathematische Naturwissenschaft als Kulturtatsache ebenso vorausgesetzt wie in der Kritik der praktischen Vernunft das sittliche Bewußtsein. An diese Voraussetzung einer Kulturerscheinung als Tatsache knüpfte gerade die transzendentale Methode an, indem sie diese Tatsache als solche dahingestellt sein ließ und ihre Problemstellung von dem Faktischen weg- und auf die apriorischen Bedingungen hinwendete. Die Kritik der Urteilskraft nun entbehrt eines einheitlichen Faktums, dessen Geltungsbedingungen sie zu untersuchen hätte; statt dessen finden wir in ihr zwei Tatsachen, das ästhetische Phänomen und die Naturteleologie, beide völlig unvermittelt nebeneinander. Welcher sachliche Zusammenhang zwischen diesen beiden Erscheinungen besteht, das ist nicht ohne weiteres einzusehen. Die Beziehungen, die Kant zwischen dem ästhetischen Bewußtsein und dem Zweckbegriff einer spezialistischen Naturbetrachtung statuiert, man begreift sie erst, wenn man die systematische Funktion der Urteilskraft kennt, unter deren eigentümlicher Problematik die beiden Tatsachen sich zusammenfinden. Sieht man aber von dieser systematischen Bedeutung der Urteilskraft ganz ab, dann bleibt kein immanenter Sachgehalt übrig, der eine gemeinsame Theorie so heterogener Gebilde wie Teleologie und ästhetisches Phänomen rechtfertigen könnte. Was das Aesthetische anlangt, so werden wir finden, daß die seine Autonomie begründende Kontemplativitätstheorie in der Tat völlig unabhängig ist von den systematischen Erwägungen, die zunächst für die Kritik der Urteilskraft charakteristisch sind. Erst wenn man die ästhetischen Probleme isoliert und aus dem Zusammenhang, in den sie Kant hineingestellt hat, herauslöst, dann entdeckt man, wie grundlegend und entscheidend seine Auffassung des Aesthetischen ist.

Es soll hier nicht verschwiegen werden, daß neuerdings gegen diese, der Kantinterpretation durchaus geläufigen Anschauungen über die systematische Stellung der Kritik der

Urteilskraft erhebliche Bedenken geäußert wurden. Cassirer, der in scharfsinniger Weise diese Bedenken formulierte [1]), hat besonders daran Anstoß genommen, daß man meinte, es sei eben allein die systematische Bedeutung der Urteilskraft und nicht eine immanente sachliche Notwendigkeit, die Kant Aesthetik und Teleologie unter dem gemeinsamen Begriff der Urteilskraft zusammenfassen ließ. Würde diese Meinung zu Recht bestehen — so argumentiert Cassirer —, dann müßte die geschichtliche Wirkung der Kritik der Urteilskraft fast wie ein Wunder erscheinen. Denn es wäre doch höchst seltsam, daß gerade von jenem Werke Kants die bedeutendste Gedankenbewegung ihren Ausgang genommen haben sollte, das mehr einem Triebe nach Vollendung und Abschluß des Systems als wirklich sachlichen Problemen seine eigenartige Bedeutung verdankt. Nun hat aber tatsächlich die Kritik der Urteilskraft die nachfolgende philosophische Entwicklung weit nachhaltiger beeinflußt als irgendein anderes Werk Kants. Sie hat zudem über den engeren Bereich der wissenschaftlichen Philosophie hinaus auf die gesamte Bildung ihrer Zeit bestimmend eingewirkt. Also, so folgert Cassirer aus dieser Tatsache, muß ihrer Problematik ein einheitlicher Sachzusammenhang zugrunde gelegen haben, der uns heute vielleicht nicht mehr ohne weiteres durchsichtig sein mag, „während er der geistigen Bildung des 18. Jahrhunderts von ihren eigentümlichen Voraussetzungen aus noch unmittelbar nahe und zugänglich war". Aus ihm müßte verständlich werden, inwiefern tatsächlich die Probleme der Aesthetik und die der Teleologie zusammengehören. Von der Ergründung dieses Sachzusammenhangs nun will Cassirer eine befriedigende Deutung der Kritik der Urteilskraft abhängig machen. Er unternimmt zu diesem Zwecke eine weitausholende problemgeschichtliche Untersuchung, die besonders eingehend bei Plotin verweilt. In Plotins Begriff der Form finden nämlich in eigenartiger Weise die biologischen und die ästhetischen Probleme ihre gemeinsame Lösung. Das organische Leben, das nicht mechanistisch erklärt werden kann, verdankt seine Zweck-

1) Ernst Cassirer, Kants Leben und Lehre, Berlin 1918, S. 289 ff.

ursache ebenderselben Funktion des Intelligibelen, die als „innere Form“ für die Gestaltung des Kunstwerks bedeutsam ist. Die Formen des ästhetischen Gebildes wie die der organischen Natur entspringen also einer gemeinsamen Quelle, der metaphysischen Idee, die ihrerseits wieder die gestaltende Kraft der Verbindung mit dem absoluten Einen verdankt. In dieser metaphysischen Idee, die sich selbst noch nicht zu den spezifischen Formen des Theoretischen, Aesthetischen oder Ethischen entfaltet hat, gründen somit sämtliche Probleme; sie ist das ideale Band, das die heterogensten Erscheinungen zusammenhält und mit dem einen absoluten Urgrund der Welt verbindet. In der metaphysischen Ideenlehre Plotins nun, die in der mittelalterlichen wie in der neueren Philosophie lebendig geblieben ist, erblickt Cassirer den historischen Hintergrund, von dem sich die sachlichen Probleme der Kritik der Urteilskraft in voller Deutlichkeit abheben. Erst aus dieser historischen Perspektive heraus läßt sich der äußere Aufbau der Kritik der Urteilskraft begreifen, der nun mit dem sachlichen Gehalt der erörterten Probleme nicht mehr in Widerspruch steht. Nicht die systematische Stellung dieser Kritik ist es also, der sie ihre Bedeutung verdankt, sondern der einzigartige sachliche Zusammenhang zwischen den teleologischen und den ästhetischen Problemen, der in Plotins metaphysischer Ideenlehre seinen ersten problemgeschichtlichen Ausdruck gefunden hat.

Cassirers Ausführungen haben manches für sich; ohne Zweifel begründen sie eine Betrachtungsweise, die bis zu einem gewissen Grade geeignet ist, die sachlichen Probleme der Kritik der Urteilskraft aufzuklären. Jedoch wird man mit Cassirer kaum darin übereinstimmen, daß man seiner Erklärungsart eine die übrigen Deutungsversuche ausschließende Geltung zuspricht. Im Gegenteil, es ist gar nicht zu verkennen, daß auch Cassirers problemgeschichtliche Konstruktion nur eine relative Bedeutung zukommen kann, ja sogar, daß sie auch ihrerseits zu Bedenken und Einwänden Anlaß gibt. Was man Cassirer zunächst entgegenhalten muß, ist folgendes: Das Mißverhältnis zwischen der systematischen Bedeutung und der historischen Wirksamkeit der Kritik der Urteilskraft, das Cas-

sirer eben zu einem neuen Deutungsversuch veranlaßte, besteht in der Tat gar nicht. Von einer Diskrepanz zwischen systematischer Stellung und geschichtlicher Auswirkung der Kritik der Urteilskraft könnte nämlich überhaupt nur dann die Rede sein, wenn in dieser systematischen Stellung wirklich nichts anderes als ein lediglich schematisches Bedürfnis nach einem äußerlichen Abschluß des Systems zum Ausdruck käme. Das ist aber durchaus nicht der Fall. Wir haben vielmehr oben in engem Anschluß an Windelband zu zeigen versucht, wie die Kritik der Urteilskraft aus ganz entscheidenden Problemen herausgewachsen ist. Die Bedeutung dieser Probleme rechtfertigt auf jeden Fall die besondere Situation, die Kant bestimmte, Aesthetik und Teleologie unter dem gemeinsamen Begriff der Urteilskraft zusammenzufassen. Sehen wir hiervon aber völlig ab, nehmen wir vielmehr einmal an, die Kritik der Urteilskraft verdanke ihre systematische Stellung wirklich weniger ernsthaften Motiven, was leistet dann Cassirers problemgeschichtlicher Erklärungsversuch? Er beseitigt zwar eine dann vorhandene Schwierigkeit, die darin besteht, daß von systematischen Gesichtspunkten aus das als völlig untergeordnet und nebensächlich erscheint, was gerade am meisten zur historischen Wirksamkeit beigetragen hat, er beseitigt, wie gesagt, diese Schwierigkeiten, jedoch nicht ohne seinerseits eine eigenartige Paradoxie an ihre Stelle zu setzen. Denn nun begibt sich das höchst Seltsame, daß Kant in eine geschichtliche Parallele zu Plotin gerückt wird, zu dem er doch hinsichtlich der Methode im allgemeinen wie hinsichtlich der ästhetischen Probleme im besonderen in einem diametralen Gegensatz steht. Dieser Gegensatz, an dem wir das Problem der ästhetischen Autonomie illustrieren konnten, wird in seiner ganzen Bedeutung sichtbar werden, wenn wir erst in Kants Begründung einer autonomen ästhetischen Sphäre einen Einblick gewonnen haben werden. Er ist so auffallend, daß selbst Cassirer nicht umhin kann, ihn zuzugeben [1]). Von einem Einfluß der metaphysischen Denkweise auf die kritische Besinnung kann auch nach Cas-

1) A. a. O. S. 303 und 321.

sirer natürlich keine Rede sein. Im Gegenteil, gerade das Gebiet der teleologischen Probleme läßt den Gegensatz der Methoden noch einmal in seiner ganzen Schärfe hervortreten. Auch hier ist es nicht der faktische Bestand der Dinge, sondern deren eigenartige Gültigkeit, die für Kants Problemstellung maßgebend ist. Die Zweckmäßigkeit interessiert ihn nicht als eine Eigenschaft der Dinge, sondern als Ausdruck einer den Dingen gegenüber gültigen Erkenntnisweise, gemäß derer wir diese als zweckmäßig beurteilen. In der Möglichkeit einer derartigen Beurteilung gründet letzten Endes auch der Zusammenhang der ästhetischen und teleologischen Probleme. Indem Cassirer dies eingesteht, müßte er konsequenterweise aber auch zugeben, daß sich die Beziehungen von Aesthetik und Teleologie bei Kant restlos aus dem systematisch bedingten Moment der Urteilskraft heraus begreifen lassen und nicht aus einem, den Dingen immanenten sachlichen Zusammenhang, wie das die Auffassuug von Plotins monistischer Emanationsmetaphysik gewesen war. Mit diesem Eingeständnis aber würde die problemgeschichtliche Konstruktion, die Kants Kritik der Urteilskraft in nächster Nähe von Plotins Metaphysik erscheinen ließ, jede sachliche Bedeutung einbüßen. Es ist nun in der Tat so, verleiht man nur dem Moment der Methode die ihm gebührende Beachtung, dann sind die Uebereinstimmungen von Kant und Plotin kaum hinreichend genug, einen problemgeschichtlichen Zusammenhang zu begründen. Auf jeden Fall kann eine derartige historische Perspektive zum Verständnis der Kritik der Urteilskraft nicht mehr beitragen als eine an den systematischen Problemen der Kantischen Philosophie orientierte Deutung.

Wir halten somit an der Auffassung fest, wonach der Aufbau und die gesamte Struktur der Kritik der Urteilskraft zunächst aus systematischen Erwägungen heraus zu begreifen sind. Diesen systematischen Motiven verdankt Kant den Begriff einer Urteilskraft, die für die ästhetischen wie die teleologischen Probleme in gleicher Weise zuständig war. Da nun aber die aus dem Dualismus von praktischer und theoretischer Vernunft hervorgegangene Problematik für uns heute nicht mehr in der Form verbindlich sein kann, die sie notwendiger-

weise bei Kant annehmen mußte, so kommt auch der von dieser Problematik bedingten Struktur der Kritik der Urteilskraft nur noch eine historische Bedeutung zu. Wir werden heute die ästhetischen Probleme von denen der Naturteleologie gesondert betrachten und die Notwendigkeit nicht mehr einsehen, die beide Problemgruppen vereinigen wollte. Für die Auffassung von Kants Aesthetik ergibt sich nun aus dieser veränderten Sachlage folgendes: Die hinsichtlich der Begründung einer autonomen ästhetischen Sphäre auch heute noch in uneingeschränktem Maße gültigen Gedankengänge Kants werden demnach nicht identisch sein oder zusammenfallen mit dem aus so ganz anderen Ueberlegungen herstammenden Moment der Urteilskraft. Wir werden also bei der Betrachtung von Kants Aesthetik möglichst von dem Begriff der Urteilskraft wie überhaupt von der ästhetischen Urteilslehre abzusehen haben, wenn wir in ihr die wesentlichen und konstitutiven Elemente einer autonomen Aesthetik auffinden wollen.

Was also ist — ganz abgesehen von der Tatsache, daß das Aesthetische Gegenstand einer besonderen Beurteilungsweise ist — nach Kant für den ästhetischen Gegenstand vor allem charakteristisch? Auf diese Frage könnte man wohl folgende Antwort erwarten: Kant hat vornehmlich dadurch die Unabhängigkeit und Selbständigkeit des Aesthetischen darzutun versucht, daß er ihm ein besonderes Seelenvermögen, das Gefühl, zugrunde legte. Cohen z. B. hat ausdrücklich diese Auffassung vertreten. So sagt er: „Dem Baumgartenianismus aller Art gegenüber konnte als durchschneidendes Verfahren, das Gebiet der Aesthetik selbständig zu machen, nur die Auszeichnung des Gefühls als eines besonderen Seelenvermögens helfen. Die Aufstellung eines neuen Seelenvermögens soll daher hier sowenig wie bei Verstand und Vernunft, oder gar Erkenntnis- und Begehrungsvermögen eine falsche, die entwicklungsgeschichtliche Methode bedrohende Psychologie einführen, sondern vielmehr der notwendigen Unterscheidung von Kulturgebieten dienen“ [1]). Wir können dieser Auffassung nicht zustimmen.

1) Hermann Cohen, Kants Begründung der Aesthetik, Berlin 1889, S. 160.

Wir glauben nämlich, daß mit der Annahme von Seelenvermögen nicht dem auf Besonderung der Kulturgebiete ausgehenden Charakter der transzendentalen Methode Ausdruck verliehen wird, sondern daß darin einfach ein Zugeständnis Kants an die zeitgenössische Psychologie eines Tetens zu erblicken ist. Wie wenig in der Tat ein besonderes Seelenvermögen des Gefühls geeignet ist, die Selbständigkeit des Aesthetischen zu erweisen, geht schon daraus hervor, daß das Gefühl, das zwar keineswegs mit der als Material des Theoretischen fungierenden Empfindung identisch ist, doch auch einer so außerästhetischen Erscheinung wie dem Angenehmen zugrunde liegt, von der Kant alles Aesthetische auf das Nachdrücklichste abgegrenzt wissen wollte. — Wir konnten also weder in dem Begriff der Urteilskraft noch in dem psychologischen Faktum des Gefühls das Moment finden, durch welches Kant die Autonomie des Aesthetischen postulierte. Nicht dadurch ist das Aesthetische als ein selbständiges Gebiet ausgezeichnet, daß es als Gegenstand einer besonderen Beurteilungsweise anzusehen ist, auch nicht dadurch, daß es auf einem eigenartigen seelischen Vorgang beruht, sondern allein durch die fundamental neue Feststellung Kants, nach der das ästhetische Phänomen als ein kontemplatives Gebilde der unmittelbaren Erlebniswirklichkeit völlig entrückt ist. Die Herausstellung des Aesthetischen aus dieser Sphäre des unmittelbaren Erlebens befreit es von allen heteronomen Bindungen und läßt es in einer absoluten Isolierung selbständig und autonom erscheinen. Der kontemplative Charakter ist daher für das Aesthetische schlechthin konstitutiv. Die Begründung nun der ästhetischen Kontemplativitätstheorie hat Kant durchgeführt in den ersten Untersuchungen der Kritik der Urteilskraft, die zunächst der Abgrenzung des Aesthetischen von den Erscheinungen des Angenehmen und des Guten gewidmet sind.

Das erste Moment, durch welches Kant das Aesthetische bestimmt sein läßt, ist das der „Interesselosigkeit". Das Schöne ist der Gegenstand eines Wohlgefallens ohne alles Interesse. Auf diesem Moment allein schon beruht die Selb-

ständigkeit des Aesthetischen; denn der Sinn, den es zum Ausdruck bringt, will das Aesthetische als Gegenstand einer reinen Betrachtung unterschieden wissen von den mit unserem ethischen oder praktischen Interesse verknüpften Erscheinungen des Guten und Angenehmen. Der Formel von der Interesselosigkeit des ästhetischen Wohlgefallens liegt somit bereits die gesamte Kontemplativitätstheorie zugrunde. Man hat jedoch vielfach Kants Lehre von der Interesselosigkeit schon deshalb keine besondere Beachtung schenken zu müssen geglaubt, weil man annahm, Kant habe mit dieser Lehre in wenig origineller Weise lediglich zum Ausdruck gebracht, was den englischen Aesthetikern des 18. Jahrhunderts längst bekannt war [1]). Diese Auffassung ist jedoch durchaus irrig. Während nämlich den englischen Aesthetikern die Formulierung der Interesselosigkeit Angelegenheit einer psychologischen Theorie war, bedeutet sie für Kant, den die Frage nach der psychologischen Möglichkeit eines solchen Gemütszustandes gar nicht beschäftigte, ein Moment seiner transzendentalen Methode, durch das er die selbständige Geltung der ästhetischen Sphäre darzutun vermochte. Ihm ist der Begriff der Interesselosigkeit eine Formel für den kontemplativen Charakter, durch den das Aesthetische den Erscheinungen des unmittelbaren Lebens gegenüber ausgezeichnet ist.

---

1) So sagt z. B. C. Michaelis, Zur Entstehung von Kants Kritik der Urteilskraft, Berlin 1892, S. 13: „Bei Home findet sich die Trennung der Gemütsbewegungen, die ein Verlangen nicht zur Folge haben, von den Leidenschaften, die mit einem Verlangen verbunden sind, und der Begriff der Schönheit wird mit den ersteren in Verbindung gebracht. Kants Lehre vom uninteressierten Wohlgefallen am Schönen klingt an diese Scheidung Homes an.“ Noch entschiedener urteilt Heinrich von Stein, Die Entstehung der neueren Aesthetik, Stuttgart 1886, S. 202: „Auf jenen Nebenzug der Aehnlichkeit in der Bestimmung des Schönen mag jedoch deshalb hingewiesen werden, weil noch hie und da die schon längst vollzogene Ausschälung des uninteressierten Wohlgefallens als des Kernes aller ästhetischen Beurteilung Kant als ihm eigentümliches Verdienst zugeschrieben wird.“ Dieses Urteil mutet um so seltsamer an, als der Verfasser selbst einige Seiten weiter unten (S. 206) eingesteht, daß Home aus dem Begriff der Interesselosigkeit zwar für die Ethik, nicht aber für die Aesthetik Folgerungen abgeleitet hat.

Daß Kant dem ästhetischen Moment des Schönen sowohl das Angenehme wie das Gute gegenüberstellt, kann für den ersten Augenblick überraschen. Denn einmal scheint das Angenehme dem Schönen ebensosehr verwandt zu sein, wie es sich seinerseits in wesentlicher Hinsicht von dem Guten unterscheidet. Mit dem Schönen stimmt das Angenehme darin überein, daß es wie dieses auf einem Gefühl beruht, und von dem Guten ist es vor allem durch seine auf die Person des Genießenden beschränkte Geltungssphäre unterschieden. Wenn nun Kant trotzdem das Angenehme und das Gute in gleicher Weise von der Sphäre des Schönen entfernt wissen will, so muß ihm die Uebereinstimmung des Schönen und des Angenehmen einerseits wie die Verschiedenheit des Angenehmen und Guten andererseits gleich unwesentlich erschienen sein gegenüber einer gemeinsamen Eigenschaft des Angenehmen und Guten, die diese beiden Erscheinungen ihrer ganzen Struktur nach von der Sphäre des Schönen ausschließt. So ist es nun in der Tat. Das Angenehme und das Gute gehören dem unmittelbaren Erleben an, d. h. sie sind durch eine Beziehung auf das erlebende Subjekt gekennzeichnet. Diese Beziehung mag im einzelnen Fall ihrem materialen Gehalte nach noch so verschieden sein, sie mag wie bei dem Angenehmen lediglich in einem pathologischen Zustande des Subjekts bestehen, oder wie beim Guten mit hohem sittlichen Interesse verbunden sein, gemeinsam ist ihr auf jeden Fall, daß das Subjekt an dem Gegenstand und zwar seiner Existenz nach ein unmittelbares Interesse nimmt. Dieses Interesse nun fällt im Aesthetischen ganz hinweg; damit wird der ästhetische Gegenstand der Sphäre des unmittelbaren Lebens entrückt; er ist Gegenstand eines rein kontemplativen Verhaltens. Das also ist es, was das Schöne vom Angenehmen und Guten trennt. Im einzelnen erfährt nun die Abgrenzung des Schönen noch nähere Bestimmungen. So folgt z. B. aus der Unterscheidung des Schönen vom Guten, daß — während das Gute immer nur durch einen Begriff als Objekt eines Wohlgefallens vorgestellt wird — die ästhetische Kontemplation hingegen niemals auf Begriffe gerichtet sein kann. Diese Einsicht ist von wesentlicher Bedeutung. Sie

befreit das Aesthetische von der Geltungsart des abstrakten Begriffes und entdeckt damit seinen schlechthin individuellen Charakter. Während der abstrakte Begriff seine Geltung der Repräsentation unzähliger Einzelfälle verdankt, ist der ästhetische Gegenstand eben seiner Einmaligkeit und Einzigartigkeit wegen, d. h. als Individuum bedeutsam. Nun ist aber mit dieser individuellen Formung des Aesthetischen doch auch allgemeine Gültigkeit verbunden. Diese Allgemeingültigkeit, die dem Schönen im Gegensatz zum Angenehmen zukommt, begreift sich eben wiederum aus dessen kontemplativem Charakter. „Denn das, wovon jemand sich bewußt ist, daß das Wohlgefallen an demselben bei ihm selbst ohne alles Interesse sei, das kann derselbe nicht anders als so beurteilen, daß es einen Grund des Wohlgefallens für jedermann enthalten müsse. Denn da es sich nicht auf irgendeine Neigung des Subjekts (noch auf irgendein anderes überlegtes Interesse) gründet, sondern da der Urteilende sich in Ansehung des Wohlgefallens, welches er dem Gegenstande widmet, völlig frei fühlt, so kann er keine Privatbedingungen als Gründe des Wohlgefallens auffinden, an die sich sein Subjekt allein hängt, und muß es daher als in demjenigen begründet ansehen, was er auch bei jedem anderen voraussetzen kann; folglich muß er glauben Grund zu haben, jedermann ein ähnliches Wohlgefallen zuzumuten“ [1]).

Zwei charakteristische Eigenschaften des Aesthetischen sind es also, die sich unmittelbar oder mittelbar aus dem Moment des Kontemplativen ableiten lassen: die Allgemeingültigkeit des ästhetischen Urteils, die sich ohne weiteres aus der „interesselosen“ Haltung ergibt, und der individuelle Charakter des ästhetischen Phänomens, der einer eingehend präzisierten Abgrenzung des Schönen vom Guten verdankt wird. Da nun aber bei Kant die Allgemeingültigkeit Ausdruck eines a priori geltenden Bedeutungs- oder Wertmomentes ist, da ihm ferner diese Allgemeingültigkeit in der Regel mit der strengen Allgemeinheit zusammenfällt, d. h. eben an den Geltungsbereich abstrakter Begriffe gebunden ist, so bedeutet das Zusammen-

1) Kritik der Urteilskraft, § 6.

treffen der beiden Momente der individuellen Formung und der Allgemeingültigkeit nichts Geringeres als eine Entdeckung der Wertindividualität. Indem Kant dem konkreten ästhetischen Gebilde gerade als einer individuellen Erscheinung Gültigkeit, d. h. Wert beimißt, durchbricht er das ihm in der theoretischen wie der ethischen Sphäre geläufige „abstrakte Wertungsschema", das, wie gesagt, die apriorische Geltung an den logischen Umfang abstrakter Begriffe bindet [1]). Von hier aus verstehen wir nun weiter eine besondere Eigentümlichkeit von Kants ästhetischer Terminologie. Da dem ästhetischen seine Bedeutung nicht von außen zukommt, da das individuelle Gebilde vielmehr an sich einen Wert besitzt, so muß der ästhetische Gegenstand ein abgeschlossenes, in sich vollendetes und harmonisches Ganzes sein, das seinen Sinn restlos in sich selbst erfüllt. In der Sprache Kants ausgedrückt heißt das, der ästhetische Gegenstand muß zweckmäßig sein. Da nun aber andererseits von dem Aesthetischen alles Begriffliche, das ist Absichtliche, also Bewußt-Zweckmäßige fernzuhalten ist, so ergibt sich hieraus für das Aesthetische die Forderung einer lediglich formalen Zweckmäßigkeit, die von allen inhaltlich bestimmten Zwecken frei ist. Welche besondere Form also auch Kants ästhetische Terminologie annehmen mag, sie verleiht immer einem Sinn Ausdruck, der als Konsequenz der ästhetischen Kontemplativitätstheorie anzusprechen ist.

Um so auffallender muß es daher sein, daß die um den Begriff der „Interesselosigkeit" gruppierten Gedankengänge Kants selten die ihnen gebührende Beachtung gefunden haben, ja daß vielmehr gerade an diesem Punkte die Polemik gegen Kant einzusetzen pflegt. Wir haben bereits oben darauf hingewiesen, daß die Auffassung, Kant sei hinsichtlich der Formulierung der Interesselosigkeit des ästhetischen Wohlgefallens von den englischen Aesthetikern des 18. Jahrhunderts abhängig gewesen, notwendig zu einer Verkennung der in diesem

1) Vgl. dazu Emil Lask, Fichtes Idealismus und die Geschichte, Anastatischer Neudruck Tübingen 1914, S. 147 ff.

Begriffe niedergelegten wesentlich neuen und durchaus selbständigen Leistung Kants führen mußte. Dieser Auffassung lag ein Mißverständnis zugrunde, das in einer typischen Aeußerung der transzendentalen Methode nicht mehr zu erblicken wußte als eine psychologische Theorie des ästhetischen Zustandes. Auf demselben Mißverständnis beruhen nun auch im großen und ganzen die Einwände, die man gegen Kants Begriff der „Interesselosigkeit" erhoben hat [1]). Mit dem Hinweis auf die psychologische Unmöglichkeit einer völlig uninteressierten Verhaltungsweise glaubte man die Haltlosigkeit von Kants Ausführungen dargetan zu haben. Daß diese Einwände Kants Auffassung gar nicht berühren, ist ohne weiteres klar. Auch die mit dem Begriff der Interesselosigkeit verbundenen Probleme involvieren für Kant stets eine transzendentale Fragestellung, eine quaestio iuris, niemals aber eine quaestio facti. Die psychologische Theorie mag daher durchaus recht behalten mit ihrer Behauptung, daß jede seelische Einstellung Objekten gegenüber mit einer Beziehung dieser Objekte auf das Subjekt verknüpft sei, so bleibt doch der Sinn von Kants Ausführungen von dieser empirischen Feststellung vollkommen unberührt. Denn niemals handelt es sich für Kant darum, zu wissen, wie der seelische Prozeß des ästhetischen Zustandes abläuft, immer nur darum, festzustellen, welche Bedeutung mit einer Erscheinung des Kulturlebens verknüpft ist. Allein im Sinne der transzendentalen Problemstellung darf daher auch der Begriff der Interesselosigkeit aufgefaßt und gedeutet werden. Von wesentlich anderer Art als diese psychologischen Bedenken sind nun die Ueberlegungen, denen Friedrich Th. Vischer und neuerdings Moritz Geiger im Anschluß an Kants Formulierung der Interesselosigkeit Ausdruck verliehen haben [2]). Beide erkennen an, daß mit dem Moment

1) So geht z. B. die eingehende Kritik, die Victor Basch, Essai critique sur l'esthétique de Kant, Paris 1896, p. 261—278, an dem désintéressement geübt hat, lediglich von psychologischen Erwägungen aus; sie bleibt daher ohne wesentliche Ergebnisse.

2) Friedrich Th. Vischer, Kritische Gänge, Neue Folge, 5. Heft, Stuttgart 1866, S. 148 ff., und M. Geiger, Beiträge zur Phänomenologie des ästhet. Genusses. Sonderdruck aus dem Jahrbuch

der Interesselosigkeit ein ästhetischer Sinn verknüpft ist, beide möchten aber die Bestimmungen Kants in gleicher Weise ergänzt wissen. Ihre Argumentation ist etwa folgende: Kant hat in durchaus legitimer Weise den ästhetischen Gegenstand unabhängig gemacht von allem persönlichen Interesse; er hat ihn hingestellt als Objekt einer rein sachlichen Betrachtung. Darin gerade besteht der Wert und die Bedeutung des Aesthetischen, daß es um seiner selbst willen Beachtung findet. Nun ist es aber gerade der aus der „interesselosen" Betrachtung des Aesthetischen abgeleitete Sinn oder Wert, der unser Interesse herausfordert. Unbeschadet also der reinen Kontemplation ist der auf diesem Moment beruhende Sinn mit unserem Interesse verbunden. Vischer spricht in diesem Zusammenhange von einem „Interesse ohne Interesse", Geiger macht die Unterscheidung von „Interessiertsein an etwas", das er vom Aesthetischen ausschließt, und „Interesse haben für etwas", das er mit dem ästhetischen Sinn verknüpft. Haben wir beide Autoren recht verstanden, so geht ihre Meinung dahin, daß gerade der in dem ästhetischen Phänomen verkörperte Bedeutungsgehalt — der jedoch nicht verwechselt werden darf mit dem Bedeutungsgehalt, durch welchen der bloße Inhalt des Aesthetischen ausgezeichnet sein mag — Beziehungen rechtfertigt, die selbst außerästhetischer Art sind, die jedoch die Struktur des Aesthetischen ganz unangetastet lassen. Ist das der Sinn ihrer Ausführungen, so wird man dem zustimmen können. Sobald nämlich mit dem ästhetischen Phänomen als solchem ein Wert verknüpft ist, kann dieser Wert selbst zum Gegenstand einer besonderen Verhaltungsweise gemacht werden. Solche außerästhetischen Beziehungen zur ästhetischen Sphäre sind denn in der Tat durchaus legitim, sofern sie nur nicht in die Eigenart des Aesthetischen störend eingreifen. Kant selbst hatte bereits prinzipiell diesen Sachverhalt klargestellt, als er in zwei besonderen Paragraphen der Kritik der Urteilskraft (§ 41 und 42), die von dem empirischen und dem intellektuellen Interesse am Schönen handeln, die außerästhetischen

für Philosophie und phänomenolog. Forschung, herausgegeben von E. Husserl, Bd. I, Halle a. S. 1913, S. 89 ff.

Beziehungen zum Aesthetischen und die Grenzen ihrer Bedeutung feststellte.

Unsere Untersuchung ist inzwischen so weit vorgeschritten, daß wir zusammenfassend etwa folgende Momente festhalten können: Der allgemeine Charakter der transzendentalen Methode, die besondere Geltungsart einer Kulturerscheinung herauszuarbeiten, ist auch für Kants Aesthetik von entscheidender Bedeutung; er findet seinen adäquaten Ausdruck in der ästhetischen Kontemplativitätstheorie. Nach dieser ist der ästhetische Gegenstand als Objekt einer reinen Betrachtung isoliert von allen Beziehungen zur unmittelbaren personalen Lebenssphäre. Er ist, in der Sprache Kants ausgedrückt, Gegenstand eines Wohlgefallens ohne alles Interesse. In dieser Interesselosigkeit des ästhetischen Wohlgefallens, d. h. aber in dem kontemplativen Charakter findet somit die Selbständigkeit und die Eigenart des Aesthetischen einen unzweideutigen Ausdruck. Weit davon entfernt, über die psychologische Tatsächlichkeit des ästhetischen Verhaltens etwas aussagen zu wollen, kommt also dem Begriff der Interesselosigkeit eben die Bedeutung einer transzendentalen Begründung der ästhetischen Kontemplation zu [1]). Kants Lehre von der Interesselosigkeit steht demnach geradezu im Mittelpunkt seiner Aesthetik. Sie entfernt die ästhetische Sphäre aus der Unmittelbarkeit des Lebens, stellt damit den kontemplativen Charakter des Aesthetischen fest und begründet so die selbständige Geltung eines autonomen Wertgebietes. An der ästhetischen Kontemplativitätstheorie, die in Kants Lehre von der Interesselosigkeit ihren ersten geschichtlichen Ausdruck gefunden hat, sind daher alle jene Theorien zu messen, die sich um die Autonomie des Aesthetischen bemühen. —

Durch das Moment der Kontemplation war das Aesthetische hinreichend von den Erscheinungen des praktischen Lebens unterschieden. Sehr viel weniger bestimmt ist nun

---

1) Auch abgesehen vom Aesthetischen wurde gelegentlich das Moment der „Interesselosigkeit" zur Bezeichnung reiner Kontemplation herangezogen. Man erinnere sich der „l'amour désintéressé", die von Fénelon in der „Explication des maximes des Saints" (1697) als die höchste Stufe mystischer Versenkung dargestellt wurde.

aber bei Kant die Abgrenzung des Aesthetischen gegen das Theoretische. Denn daß das Schöne „ohne Begriffe" als Objekt eines Wohlgefallens vorgestellt wird, ergibt sich schon, wie wir gesehen haben, aus der Unterscheidung des Schönen vom Guten, hat also zunächst mit einer Abgrenzung des Aesthetischen gegen das Theoretische gar nichts zu tun. Jedoch war mit dieser Bestimmung schon so viel gewonnen, daß das Aesthetische niemals in theoretischem Sinne als Objekt zu verstehen war. Denn da der Begriff das Symbol theoretischer Objektivität ist, so ist mit der Begriffslosigkeit des ästhetischen Urteils auch dessen atheoretischer Charakter festgestellt [1]). Man kann daher von dem Schönen nur sprechen, als ob Schönheit eine Beschaffenheit des Gegenstandes wäre. Ebenso unterscheidet sich die Gültigkeit des ästhetischen von der des theoretischen Urteils. Während diesem objektive Allgemeingültigkeit zukommt, d. h. eine Allgemeingültigkeit, der eine logisch deduzierbare Notwendigkeit anhaftet, insofern in dem theoretischen Urteil das Moment der transzendentalen Allgemeinheit enthalten ist, kommt dem ästhetischen Urteil nur subjektive Allgemeingültigkeit zu. Da dem ästhetischen Urteil der theoretische Charakter fehlt, so fehlt seiner Gültigkeit auch die strenge Allgemeinheit. Mit anderen Worten, das ästhetische Urteil ist nicht logisch deduzierbar, seine Geltung läßt sich nie beweisen. Weshalb denn auch nach Kant ein objektives Prinzip des Geschmaks nicht möglich ist. Trotz dieser von Kant immer wiederholten Betonung des atheoretischen Charakters des Aesthetischen ist nun aber doch seine

1) An der Auffassung Blenckes, Die Trennung des Schönen vom Angenehmen in Kants Kritik der ästhetischen Urteilskraft, Straßburger Dissertation 1889, wonach das Urteil über das Angenehme dem Wahrnehmungsurteil, das rein ästhetische Urteil über das Schöne aber dem Erfahrungsurteil gleichzusetzen sei, ist daher nur soviel richtig, daß das Urteil über das Angenehme in der Tat eine Analogie zu dem Wahrnehmungsurteil aufweist. Das ästhetische Urteil dagegen kann niemals mit dem Erfahrungsurteil verglichen werden. Da ihm jede Objektivität abgeht, da ihm aber doch Allgemeingültigkeit zukommt, so nimmt es jene merkwürdige Mittelstellung zwischen Wahrnehmungs- und Erfahrungsurteil ein, durch die schon die ganze Schwierigkeit von Kants ästhetischer Urteilstheorie charakterisiert wird.

Aesthetik in ihrer Gesamtheit durch intellektualistische und rationalistische Züge charakterisiert. Der immanente Rationalismus von Kants Aesthetik kommt denn auch schon in seiner Grundfrage zum Ausdruck. Er fragt nicht, auf welchen Bedingungen beruht der Eindruck des Schönen, sondern viel voraussetzungsvoller, auf welchen Bedingungen beruht die Geltung des ästhetischen Urteils. Diese Fragestellung jedoch schließt eine Verkennung der Tatsache ein, daß alles Atheoretische als solches notwendig auch urteilsjenseitig sein muß. Sobald man nämlich das atheoretische Verhalten selbst ein „Urteilen" nennt, setzt man sich der Gefahr aus, theoretische Momente in die Geltungsart des Atheoretischen hineinzutragen. Nun könnte man zwar mit Cohen behaupten, daß das ästhetische Urteil bei Kant, da ihm keine theoretische Bedeutung zukommt, genau genommen gar kein Urteil sei [1]). Dem aber widerspricht Kant selbst, indem er die spezifische Aufgabe der Kritik der Urteilskraft in „das allgemeine Problem der Transzendentalphilosophie: wie sind synthetische Urteile a priori möglich" einordnet [2]). Da das Aesthetische im Gegensatz zum Angenehmen mit Geltungsgehalt aufgezeichnet ist, da aber ferner das Problem der apriorischen Geltung bei Kant ohne weiteres mit dem Problem der synthetischen Urteile verknüpft ist, so kann Kant gar nicht umhin, die ästhetische Geltung nach dem Vorbild der theoretischen zu entwickeln [3]). Auf jeden Fall hat Kant mit seiner ästhetischen Urteilstheorie den atheoretischen Charakter des Aesthetischen mehr verdeckt als wirklich herausgestellt. Die Unterscheidung des Aesthetischen vom Theoretischen erreicht daher nicht jenen Grad der

1) A. a. O. S. 201.

2) Kritik der Urteilskraft, § 36.

3) In scharfsinniger Analyse ist Richard Kroner, Ueber logische und ästhetische Allgemeingültigkeit, Ztschr. für Philosophie und philos. Kritik, Bd. 134 und 135, 1909, den Motiven von Kants ästhetischer Urteilstheorie nachgegangen. Sein eigener Versuch der Problemlösung bleibt freilich — worauf Lask, Die Logik der Philosophie und die Kategorienlehre, Tübingen 1911, S. 105 f., aufmerksam gemacht hat — abermals der Korrektur bedürftig. Vgl. zu Kant ferner Lask a. a. O. S. 206, und Kühnemann, Kants und Schillers Begründung der Aesthetik, München 1895, S. 18.

Klarheit, der für die Abgrenzung des Aesthetischen gegen die Erscheinungen des unmittelbaren Lebens charakteristisch war. Daher kann denn auch die Theorie des ästhetischen Urteils nicht mehr jene aktuelle Bedeutung besitzen, die der Kontemplativitätstheorie zuzusprechen war; sie ist nur insofern negativ relevant, als sie uns die Gefahr einer intellektualistischen Verfälschung der ästhetischen Sphäre deutlich vor Augen führt.

Der kontemplative Charakter des Aesthetischen begründete dessen Unabhängigkeit und Selbständigkeit. Auf ihm beruhte die Reinheit des ästhetischen Urteils. Er ist daher identisch mit der F o r m , die das Aesthetische konstituiert. Das Schöne gefällt allein seiner Form wegen, während das Angenehme seinen Reiz einer bloß materialen Empfindung verdankt. In dieser weiten, transzendentalen Bedeutung ist der Begriff der Form also ein Ausdruck für die autonome Geltung des Aesthetischen, der vollkommen frei ist von allen spezialistischen Bestimmungen, wie sie mit einem kunsthistorischen Stilbegriff oder irgendeinem technischen Formbegriff gegeben sein mögen. Der Sinn des Begriffes „ästhetische Form" erschließt sich nicht einer empirischen Untersuchung des ästhetischen Phänomens, er ist vielmehr erst das Ergebnis einer transzendentalen Besinnung, die durch ihn den apriorischen Voraussetzungen des Aesthetischen einen Ausdruck verleiht. Merkwürdigerweise hat nun K a n t , der an dieser Bedeutung des Formbegriffes stets festgehalten hat, doch dessen Geltungsbereich f o r m a l i s t i s c h eingeengt auf die Formen des Ornaments und der Arabeske. Wir werden festzustellen haben, was diese Einschränkung der ästhetischen Form auf eine einzige Gruppe ganz bestimmter empirischer Formen zu bedeuten hat, und auf welchen Motiven sie beruht. Zunächst muß jedoch, um Mißverständnisse abzuwehren, betont werden, daß es sich bei dem Problem des F o r m a l i s m u s nicht mehr um die Alternative „metaphysische oder formale Deutung des Aesthetischen" handelt, daß dieses Problem vielmehr eine interne Angelegenheit der formalen Aesthetik ausmacht. Welche Bedeutung nun der Beschränkung der ästhetischen Geltung auf so äußerliche Formen

wie die des Ornamentes zukommt, begreift man am ehesten, wenn man sich die Konsequenzen klarmacht, die sich aus dieser formalistischen Bestimmung für den Inhalt oder das Material der ästhetischen Formung ergeben. Diese Konsequenzen schränken nämlich ihrerseits das ästhetische Material auf eine ganz bestimmte enge Sphäre ein. Der Umfang dieser Sphäre läßt sich fetsstellen durch die Angabe alles dessen, was von ihm auszuschließen ist. Dahin gehören nun nach Kant sowohl die bloß sinnliche Reizung als auch alles, womit in irgendeinem Sinne eine Bedeutung verknüpft ist. Was somit als Material des Aesthetischen übrig bleibt, ist nichts anderes als die reine Form der Anschauung, so wie sie Kant in der transzendentalen Aesthetik der Kritik der reinen Vernunft entwickelt hatte. Die Gründe, weshalb Kant nur diese der ästhetischen Gestaltung zugänglich sein läßt, sind offensichtlich. Die sinnliche Empfindung wie alles Bedeutungsbelastete appellieren nämlich an unser unmittelbares Interesse. Ihre Zulassung zur ästhetischen Sphäre würde also die Interesselosigkeit des ästhetischen Wohlgefallens gefährden und damit den Sinn des Aesthetischen aufheben. Von jedem bedeutungsvollen Material erwartet also Kant gewissermaßen eine Störung des kontemplativen Charakters des Aesthetischen. Ein Material, mit dem unser Interesse verbunden ist, widerspricht schon der Voraussetzung einer vollkommenen Isolierung des ästhetischen Gegenstandes, ohne die eine reine Betrachtung nicht möglich ist. Da die autonome Geltung des Aesthetischen aber ganz auf dieser Isolierung beruht, so können also die Erscheinungen des unmittelbaren Lebens, von dem sinnlichen Reiz angefangen bis hinauf zu den höchsten Stufen des ethischen Wertes, nicht nur nicht selbst als ästhetische Phänome angesprochen werden, sie können nach Kant nicht einmal als Material in die Gestaltung des Aesthetischen eingehen. Von dieser Einsicht aus verstehen wir nun auch den Sinn, den Kant mit der Unterscheidung der freien Schönheit (pulchritudo vaga) von der bloß anhängenden Schönheit (pulchritudo adhaerens) verbindet. Die freie Schönheit allein verkörpert den reinen ästhetischen Wert, da sie als Gestaltung der reinen Anschauung

von Zeit und Raum jedes unmittelbar interessierende Material fernhält und damit die Geschlossenheit und harmonische Ruhe des kontemplativen Gebildes sicherstellt, während die anhängende Schönheit durch das Gewicht ihres metaästhetischen Materials diese kontemplative Isolierung des Aesthetischen durchbricht und damit den Sinn des Schönen abhängig macht von außerästhetischen Beziehungen. Die freie Schönheit ist also bestimmt von autonomen, die anhängende Schönheit jedoch von heteronomen Momenten. Die Motive von Kants Formalismus gelten also letzten Endes wiederum der Sicherung und Befestigung der ästhetischen Autonomie durch das Mittel der absoluten Kontemplativität des Aesthetischen.

So sehr nun diese Motive Anerkennung verdienen, so kann doch andererseits die Schwäche dieser formalistischen Aesthetik nicht verborgen bleiben. Sie besteht darin, daß Kant auf dem Wege theoretischer Ueberlegung das ästhetische Material in außerordentlich engen Grenzen hielt, während doch allein die ästhetische Erfahrung lehren kann, ob und in welchem Umfange ein Material, das über die sinnlich-anschauliche Sphäre hinausreicht, der ästhetischen Formung zugeführt werden darf, ohne daß dadurch jedoch die kontemplative Abgeschlossenheit des ästhetischen Gebildes gestört würde. Diese Erfahrung spricht gegen eine formalistische Theorie. Sie zeigt uns eine Fülle von Erscheinungen, die bei verschiedenartigstem Material doch alle die wesentlichen Voraussetzungen des Aesthetischen erfüllen. Während also im allgemeinen Kants Aesthetik geradezu als ein glänzendes Beispiel dafür angesehen werden kann, daß die philosophische Ergründung des ästhetischen Phänomens die entscheidenden und wesentlichen Momente herauszustellen vermag, ohne daß ihr dabei eine reiche künstlerische Erfahrung zu Hilfe käme, bezeichnet nun doch Kants Formalismus jene Stelle in seiner Aesthetik, an der der Mangel einer lebendigen Beziehung zu einer großen Kunst am deutlichsten fühlbar wird. Auf diesen Mangel ist es zurückzuführen, daß Kant in völliger Verkennung des Reichtums und der Fülle ästhetischer Erscheinungen das Wesen des Aesthetischen allein in den bedeutungslosen Gebilden des Ornaments und der Arabeske verwirklicht sehen wollte.

Kant hat nun freilich selbst an dieser engen formalistischen Auffassung nicht durchgehends festgehalten. So finden sich z. B. Ansätze zu einer nichtformalistischen Theorie in seiner Lehre von der ästhetischen Idee (Kritik der Urteilskraft § 49), die über die sinnliche Anschaulichkeit hinausstrebt, ohne doch der Welt der Begriffe anheimzufallen. Die eigentliche Ueberwindung des Formalismus bringt aber Kants Lehre vom Erhabenen. Das Erhabene vereinigt nämlich die beiden Momente in sich, einmal rein ästhetisch zu sein, d. h. an allen wesentlichen Bedingungen des Schönen teilzuhaben, zum andern aber eine Welt der ethischen Bedeutungen und Beziehungen in die ästhetische Sphäre einströmen zu lassen. Seinem materialen Gehalte nach bezieht sich das Erhabene auf die Vernunftideen und die sittliche Freiheit, seiner ästhetischen Form gemäß ist es ausgezeichnet durch das Moment der reinen Kontemplation. So könnte man also gerade in Kants Lehre vom Erhabenen den Höhepunkt einer formalen und nicht formalistischen Aesthetik erblicken, die die kontemplative Abgeschlossenheit und Begrenztheit des ästhetischen Gebildes zu verbinden weiß mit einer unbegrenzten Fülle ästhetischen Materials. Allerdings sind nun Kants Bestimmungen nicht völlig unzweideutig. So macht er z. B. doch wieder mit Rücksicht auf den Gegensatz des Schönen und Erhabenen den Unterschied einer ruhigen und bewegten Kontemplation und erweckt so den Anschein, als ob nach seiner Meinung doch das metaästhetische Material fähig wäre, seine eigenen Charakterzüge der gestaltenden Form aufzuprägen. Ist das aber wirklich Kants Meinung, dann freilich hat das Erhabene im Sinne der bloß anhängenden Schönheit den Kreis der ästhetischen Kontemplation bereits gesprengt und die Welt des „interesselosen Wohlgefallens“ weit hinter sich zurückgelassen.

Exkurs über Karl Philipp Moritz.

Neben und unabhängig von Kant war der kontemplative Charakter des Aesthetischen in der zeitgenössischen Aesthetik nur noch von Karl Philipp Moritz erkannt worden.

Zwei Jahre vor dem Erscheinen der „Kritik der Urteilskraft“ veröffentlichte Moritz seine kleine Abhandlung „Ueber die bildende Nachahmung des Schönen“ [1]), eine Schrift, die bei ihrer Kürze wohl lediglich als ein Programm einer systematischen Aesthetik gelten konnte, deren sachliche Bedeutung aber sie unmittelbar neben Kants ästhetischer Kontemplativitätstheorie erscheinen läßt. Man hat diese Seite der kleinen Abhandlung eigentlich nie gewürdigt, wie sie denn auch von Kant selbst merkwürdigerweise nie erwähnt wurde [2]). Gleich nach ihrem Erscheinen war besonders im Weimarer Kreise die Meinung vertreten, Moritz sei bei der Abfassung seiner Schrift abhängig gewesen von Goethe, dessen persönlichen Umgangs er sich gerade damals in Italien erfreuen durfte. Sofern diese Meinung zum Ausdruck bringen will, daß der ästhetischen Theorie von Moritz nur eine Kunst entsprechen konnte, wie sie damals allein von Goethes künstlerischer Individualität verwirklicht war, ist ihr durchaus recht zu geben; sofern sie aber etwa besagen wollte, Moritz sei bei der Formulierung seiner Gedanken in theoretischer Hinsicht von Goethe abhängig gewesen, ist sie vollkommen irrig. Dagegen spricht allein schon die Tatsache, daß Moritz bereits drei Jahre früher, also vor seinem Zusammentreffen mit Goethe, in der Berlinischen Monatsschrift einen Aufsatz veröffentlicht hatte [3]), der, wenn auch nicht alle, so doch die wesentlichsten Gedanken seiner späteren Schrift in sehr präziser Weise formulierte. Eine begrifflich-theoretische Abhängigkeit dieser Gedanken von Goethe anzunehmen, liegt also gar kein Anlaß vor [4]). Diese stellen viel-

1) Neudruck 1888, herausgegeben von Sigmund Auerbach in der von Bernhard Seuffert geleiteten Sammlung „Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts“.

2) Auch Dessoir hat in seiner übrigens ausgezeichneten Dissertation „Karl Philipp Moritz als Aesthetiker“ (1889), die immer noch die einzige beachtenswerte Darstellung der von den Historikern der Aesthetik sehr vernachlässigten Schrift ist, diesen Gesichtspunkt, um dessentwillen Moritz hier ausdrücklich Beachtung finden soll, nicht hinreichend berücksichtigt.

3) Wieder abgedruckt bei Auerbach S. 38 ff.

4) Vgl. dazu auch Auerbach a. a. O. S. V, und Dessoir a. a. O. S. 1.

mehr eine in der Hauptsache durchaus selbständige Leistung ihres Verfassers dar, die ihrem sachlichen Ertrag nach, wie gesagt, unmittelbar neben Kants Theorie des Aesthetischen zu stellen ist. Wie das zu verstehen ist, sei in aller Kürze ausgeführt.

In den Mittelpunkt seiner Ueberlegungen stellt Moritz die Bestimmung des ästhetischen Gebildes als eines in sich vollendeten Ganzen. Auf diesem charakteristischen Merkmal ruht der Schwerpunkt der Betrachtung. Nun wissen wir jedoch, daß die Bezeichnungen der Totalität, des Ganzen und etwa des Vollkommenen, so sehr sie ein eigentümliches Moment des Aesthetischen adäquat wiederzugeben geeignet sind, an und für sich noch gar nicht auf die Herausstellung einer autonemen ästhetischen Sphäre abzielen. Sie können vielmehr alle mit einer heteronomen Auffassung des Aesthetischen verbunden sein. So kann die Vollkommenheit des Aesthetischen aus einer ethischen Deutung herstammen, oder aber sie kann wie bei Baumgarten die Vollkommenheit einer besonderen Erkenntnisweise sein, also das Aesthetische intellektualistisch verfälschen. Hinwiederum können Begriffe wie „Totalität" oder „in sich vollendetes Ganzes" von ausgesprochen metaphysischer Bedeutung sein. Soll mit diesen Begriffen also ein wirklich ästhetischer Sinn verknüpft sein, so ist es notwendig, daß das für das Aesthetische charakteristische Moment der Ganzheit und Vollendung auch aus spezifisch ästhetischen Motiven abgeleitet wird. Eine solche recht eigentlich ästhetische Begründung des Totalitätscharakters liegt nun bei Moritz in der Tat vor. Er macht nämlich den sehr interessanten Versuch, das Moment der Ganzheit und Vollendung als eine Konsequenz des kontemplativen Charakters des Aesthetischen darzutun. In diesem Sinne grenzt er das Schöne gegen das Nützliche ab und bestimmt es als Objekt einer rein betrachtenden Verhaltungsweise. Das Nützliche findet unsere Wertschätzung, indem es zu unseren persönlichen Interessen in Beziehung gesetzt wird. Eben diese Beziehung zu unserem Interesse fällt bei der Betrachtung des Schönen weg. Da nun aber das Schöne trotzdem gefällt, so schließt Moritz hieraus, daß unsere subjektiven Zwecke, deren Erfüllung wegen uns das

Nützliche gefiel, bei der Betrachtung des Schönen gleichsam vom Subjekt in das Objekt übergehen, um dieses zu einem in sich zweckvollen, d. h. aber in sich vollendeten Gegenstand zu machen. „Bei der Betrachtung des Schönen aber wälze ich den Zweck aus mir in den Gegenstand selbst zurück: ich betrachte ihn als etwas, nicht in mir, sondern in sich selbst Vollendetes, das also in sich ein Ganzes ausmacht, und mir um sein selbst willen Vergnügen gewährt; indem ich dem schönen Gegenstande nicht sowohl eine Beziehung auf mich, als mir vielmehr eine Beziehung auf ihn gebe. Da mir nun das Schöne mehr um sein selbst willen, das Nützliche aber bloß um meinetwillen lieb ist, so gewährt mir das Schöne ein höheres und uneigennützigeres Vergnügen, als das bloß Nützliche." Da das Schöne nicht nützlich ist, d. h. da es als Objekt einer reinen Kontemplation vollkommen aus dem von unserem Interesse abhängigen Sachzusammenhang herausgelöst ist, muß es nach Moritz notwendig ein für sich bestehendes Ganzes sein. Ganz ähnlich also wie Kant die innere Zweckmäßigkeit des Aesthetischen als eine Konsequenz der individuellen Geltung des kontemplativen Gebildes darzutun vermochte, so versucht auch Moritz, den Vollendungscharakter des Aesthetischen aus dessen kontemplativem Charakter abzuleiten. Bei der Kürze seiner Abhandlung muß ihm freilich eine logisch durchgearbeitete und bis ins einzelne explizierte Darstellung dieses Gedankengangs fehlen. Für die Beurteilung des ästhetischen Programms von Moritz genügt aber doch schon die Einsicht in die Tatsache, daß er versucht hat, die in sich bestimmte Zweckmäßigkeit des ästhetischen Gebildes aus wirklich ästhetischen Gesichtspunkten heraus begreiflich zu machen, und daß ihm dabei als wesentlich ästhetischer Gesichtspunkt der kontemplative Charakter des Aesthetischen bewußt war.

Die Herleitung aus dem Moment des Kontemplativen genügte jedoch Moritz noch nicht, um den ausschließlich ästhetischen Charakter des „in sich vollendeten Ganzen" darzutun. Dazu bedurfte es noch näherer Bestimmung. Als eine solche galt ihm die Forderung, daß das Schöne nun nicht als Realität wirklich ein für sich bestehendes Ganzes sei, daß

es vielmehr nur wie ein für sich bestehendes Ganzes „in unsere Sinne fallen, oder von unserer Einbildungskraft umfaßt werden" müsse. Mit dieser Feststellung war aus dem Gebiet des Aesthetischen ausgeschlossen alles das, was lediglich als reales Gebilde ein in sich geschlossenes Ganzes ist, so das Universum selbst, da es nicht von der ästhetischen Einbildungskraft umfaßt werden kann. Moritz hat mit dieser Ueberlegung einen Gesichtspunkt freilich mehr angedeutet als wirklich ausgeführt, der für die Charakteristik des Aesthetischen von wesentlicher Bedeutung ist. Wir meinen den Gedanken, daß das Aesthetische zwar eine eigenartige Vollendung besitzt, daß diese Vollendung selbst aber nur an isolierten und partikularen Gebilden, die allein unserem ästhetischen Verhalten zugänglich sind, statthat, also nicht eine schlechthin vollendete Totalität bedeuten kann. Es ist das ein Gesichtspunkt, der uns bei der Aesthetik Konrad Fiedlers und bei Rickerts System der Werte wieder begegnen wird.

3. Kapitel.

Schiller und Friedrich Schlegel.

Wie sehr Schiller als Denker dem Kritizismus Kants verpflichtet ist, ist zu bekannt, als daß eine Erörterung dieser Tatsache hier nochmals am Platze wäre. Aber nicht nur im allgemeinen ist die Stellung Schillers zu Kant erhellt, auch im besonderen hat man längst die Beziehungen von Schillers Aesthetik zu der Ethik sowohl wie zur Aesthetik Kants aufgedeckt. Was uns hier in unserem problemgeschichtlichen Zusammenhang interessieren soll, ist daher nicht die allgemeine Beziehung der Schillerschen Aesthetik zu Kant, sondern die ganz spezielle Frage, die man in dieser Form, so weit wir sehen, eigentlich nie gestellt hat, ob Schiller bei seiner Abhängigkeit von Kant im besonderen an dessen formaler Aesthetik festgehalten, und in welchen Momenten der Schillerschen Aesthetik diese formale Auffassungsweise ihren Ausdruck gefunden hat. Wir orientieren uns also mit anderen Worten bei der Frage nach den Beziehungen von Schillers Aesthetik zu der

Kants ausdrücklich an der ästhetischen Kontemplativitätstheorie, in der wir das wesentlichste Moment von Kants Aesthetik gefunden hatten. Von diesem Gesichtspunkt aus erfährt nun, wie man begreifen wird, die übliche Auffassungsweise von der Stellung Schillers zu Kant eine nicht unerhebliche Modifikation. Denn schon ein flüchtiger Blick auf Schillers ästhetische Schriften läßt deutlich erkennen, daß er weit davon entfernt war, in einer kritischen Untersuchung lediglich den formalen Bedingungen des Aesthetischen nachzugehen, daß seine ganze Auffassungsweise vielmehr auf eine metaphysische Konstruktion der ästhetischen Sphäre abzielte. Das ist besonders in den „Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen" der Fall; dasselbe gilt aber auch, wenn schon in einem etwas anderen Sinne, von der Abhandlung „Ueber Anmut und Würde".

In den Briefen über die ästhetische Erziehung geht Schiller aus von dem Urdualismus von Sinnlichkeit und Vernunft, den er von Kant übernimmt, und an dem er in seiner ganzen rigorosen Gegensätzlichkeit zunächst festhält. Wenn nun Kant diesen Dualismus aus den letzten Motiven des Denkens heraus zu überwinden trachtete, so mußte er Schiller weniger der mit ihm verknüpften systematischen Aporien wegen, er mußte ihm rein menschlich, vor allem aber als Künstler unerträglich sein. Denn die Einheit und Ganzheit des Lebens, die dem Künstler schon durch die Gestalten seiner eigenen schöpferischen Tätigkeit verbürgt wird, schien durch diesen Dualismus bedroht zu werden. Ihn zu überbrücken, konstruiert daher Schiller eine eigene Sphäre der Vermittlung und Verbindung, in der die beiden gegensätzlichen Triebe dadurch, daß sie beide in gleicher Weise zur Geltung gelangen, sich in ihrer antagonistischen Tendenz aufheben. Diese Sphäre aber, die also durch eine Harmonie von Sinnlichkeit und Vernunft ausgezeichnet ist, sie ist keine andere als die ästhetische selbst. In ihr versöhnen sich der Stofftrieb und der Formtrieb im ästhetischen Spieltrieb, in ihr vereinigt sich die Unmittelbarkeit des sinnlichen Lebens mit der Gestalt der abstrakten Vernunft zu einer lebendigen Gestalt. Die harmonische Erscheinung des

Aesthetischen beruht also nicht etwa auf einer Abgedrängtheit des Aesthetischen vom unmittelbaren Leben, sie ist hier nicht eine Eigenschaft des isolierten kontemplativen Gebildes, sondern ein Phänomen dieses unmittelbaren Lebens selbst. Die Harmonie von Sinnlichkeit und Vernunft ist denn in der Tat nichts anderes als das Symbol eines ethischen oder sonst eines persönlichen Wertes, nicht aber eine spezifisch ästhetische Erscheinung. Indem Schiller diese Harmonie von Sinnlichem und Uebersinnlichem selbst als ästhetisches Phänomen anspricht, hat er nach Art und Weise aller metaphysischen Aesthetik einer typisch außerästhetischen Erscheinung den Sinn des Aesthetischen untergelegt. Den zwischen Sinnlichem und Uebersinnlichem vermittelnden Charakter des Aesthetischen betont nun Schiller so sehr, daß er dabei gelegentlich sogar die Selbständigkeit des Aesthetischen aus den Augen verliert. An einigen Stellen erweckt er nämlich den Anschein, als ob ihm das Aesthetische überhaupt nur als Durchgangsstufe in einem geschichtlichen Prozesse, der von dem rein physischen Zustand ausgeht und auf dem Weg über das Aesthetische bei dem moralischen Zustande endet, von Bedeutung sei [1]). Aber selbst wenn man das nicht für Schillers wahre Meinung hält, wenn man vielmehr, anderen Aeußerungen folgend, glaubt, daß ihm der ästhetische Zustand um seiner selbst willen wertvoll und bedeutend war, ja, daß er in der eigentümlichen Harmonie des Aesthetischen ein Zeichen der Vollendung des menschlichen Geistes erblickte, so bleibt doch eben die Tatsache unbestreitbar, daß seiner metaphysischen Konstruktion des Aesthetischen ein Sach- und Bedeutungsgehalt vorschwebte, der nicht von unmittelbar ästhetischer Provenienz sein mußte. Besonders deutlich kommt das in Schillers Abhandlung „Ueber Anmut und Würde" zum Ausdruck. Denn während in den Briefen über die ästhetische Erziehung doch immerhin ein objektives Phänomen gegeben war, das nach Abzug seiner metaphysischen Ausstattung als ästhetischer Gegenstand gelten mochte, sind die mit der

1) Vgl. dazu besonders W. Rosalewski, Schillers Aesthetik im Verhältnis zur Kantischen, Beiträge zur Philosophie, Heft 1, Heidelberg 1912, S. 75 ff.

Erscheinung der „schönen Seele" verbundenen Wertprobleme so offensichtlich subjektiver Art, daß an ihrer persönlichen Struktur kaum ein Zweifel möglich ist. Tatsächlich stellt die „schöne Seele" das Ideal eines Wertes dar, der nicht sachlicher sondern durchaus personaler Art ist. Daß Schiller diese Erscheinung gleichwohl als ästhetische deutete, mag eben darauf zurückzuführen sein, daß die innere Harmonie und Vollendung der Persönlichkeit der kontemplativen Ruhe und Abgeschlossenheit des Aesthetischen in eben dem Maße verwandt zu sein scheint, als ihr der eigentümliche Forderungscharakter des Ethischen fremd ist [1]).

Neben der metaphysischen Konstruktion findet sich nun aber bei Schiller auch die formale Auffassung des Aesthetischen als eines kontemplativen Gebildes. Zunächst freilich nur in Ansätzen. So wird in der Abhandlung „Ueber Anmut und Würde" der kontemplative Charakter des Aesthetischen durch den Begriff der architektonischen Schönheit zum Ausdruck gebracht. In der architektonischen Schönheit beruht nämlich das Moment des Schönen auf der Unabhängigkeit von Zwecken und auf der völligen Isolierung der schönen Erscheinung. Bekanntlich hat Schiller jedoch diesen Begriff lediglich im Vorbeigehen gestreift, ohne daraus nähere Bestimmungen für die Auffassung des Aesthetischen abzuleiten. Weit erheblicher nun macht sich aber die formale Deutung des Aesthetischen in den Briefen über die ästhetische Erziehung geltend. In dieser Abhandlung Schillers stehen die beiden allein möglichen ästhetischen Theorien (die metaphysische und die formale), die sich aber ihrem Sinne nach, wie wir gesehen haben, gegenseitig ausschließen, geradezu nebeneinander; und zwar so unvermittelt, daß man zu der Annahme gezwungen wird, Schiller selbst sei die Verschiedenheit der beiden Begriffe des Schönen verborgen geblieben. Während nämlich in dem größeren Teile der Abhandlung die Harmonie von Sinnlichkeit und Vernunft das einzige Kriterium des Schönen ist, setzt nun

1) Erst neuerdings hat Rickert diese personalen Vollendungswerte ihrer Struktur und Bedeutung nach erkannt und ihnen in einem umfassenden System der Werte ihren transzendentalen Ort angewiesen.

von dem 25. Briefe an eine Betrachtungsweise ein, die vollkommen auf dem Boden der Kontemplativitätstheorie steht. Hier wird das Schöne allein bedingt durch das Moment einer ihren Gegenstand isolierenden reinen Kontemplation. „Wenn die Begierde" — so heißt es da — „ihren Gegenstand unmittelbar ergreift, so rückt die Betrachtung den ihrigen in die Ferne und macht ihn eben dadurch zu ihrem wahren und unverlierbaren Eigentum, daß sie ihn vor der Leidenschaft flüchtet". Aus der Interesselosigkeit der rein ästhetischen Betrachtung leitet nun Schiller auch die das Aesthetische näher charakterisierenden Begriffe ab, den des Scheins und den des Spiels. Für das ästhetische Objekt folgt nämlich aus der uninteressierten Betrachtungsweise, daß es entweder nicht Realität sein kann, oder aber, daß wir wenigstens von seiner Eigenschaft als Realität im ästhetischen Verhalten vollkommen abzusehen haben; das ist der Sinn der Bezeichnung des ästhetischen Gegenstandes als „Schein". Für das ästhetische Subjekt nun ergibt sich die Folgerung, daß es sich von jener Ernsthaftigkeit, die mit der persönlichen Interessiertheit an den Dingen des unmittelbaren Lebens verknüpft zu sein pflegt, fernhält, daß es also mit dem ästhetischen Gegenstand gewissermaßen nur „spielt" [1]). Wir sehen, Schiller hat hier nicht allein die formale Aesthetik Kants übernommen, er hat ihr vielmehr in einer sehr glücklichen Terminologie eine durchaus selbständige Fortführung gegeben, die in einer Ausgestaltung der ästhetischen Subjekt-Objekt-Theorie gipfelt. Auffallend bleibt nur die Tatsache, daß Schiller den Gegensatz dieser Theorie zu aller metaphysischen Spekulation so vollkommen übersehen, oder seiner doch keine Erwähnung getan hat.

---

1) Man ersieht hieraus ohne weiteres, daß der Begriff des „Spiels" nicht identisch ist mit dem früher von Schiller formulierten Begriff des „Spieltriebes", mit dem er also nicht verwechselt werden darf. Während in dem Spieltrieb die harmonische Vereinigung von Stoff- und Formtrieb ihren Ausdruck findet, bezeichnet der Begriff des Spiels nichts anderes als die subjektive Seite des kontemplativen Verhaltens. J. Tiedge, Schillers Lehre über das Schöne, Leipzig o. J. (1913), S. 98, macht auf den Unterschied zwischen beiden Begriffen aufmerksam, ohne jedoch den ihm zugrunde liegenden Sachverhalt zu erkennen.

Hatte Schiller in den beiden erwähnten Abhandlungen seine Deutung des Aesthetischen vor allem orientiert an der außerästhetischen Erscheinung einer Harmonie von Sinnlichkeit und Vernunft, so daß also die formale Betrachtung nur nebenher und im Anschluß an die metaphysische Theorie zur Geltung kommen konnte, so geht nun dagegen Schillers Untersuchung „Ueber naive und sentimentalische Dichtung" ohne weiteres von der Voraussetzung einer ausschließlich formalen Kunstbetrachtung aus. Denn in dieser Untersuchung wird das für das Aesthetische charakteristische Moment der Kontemplation zum Klassifikationsprinzip der Kunst überhaupt gemacht. Der Gegensatz von naiver und sentimentalischer Kunst, er ist, wie wir im folgenden nachzuweisen bestrebt sind, nichts anderes als ein Gegensatz, der in der Kunst allein dadurch zustande kommt, daß sie einmal allen formalen Bedingungen genügt und sich zu einem in sich vollendeten und abgeschlossenen Gebilde konstituiert (naive Kunst), während sie ein andermal im Widerspruch zu den rein ästhetischen Bedingungen außerhalb der spezifisch ästhetischen Sphäre verbleibt (sentimentale Kunst). Die Motive zu einer solchen Klassifikation der Kunst liegen nahe. Ist nämlich wirklich das formale Moment einer reinen Kontemplation wesentlich und entscheidend für die Auffassung des Aesthetischen, dann mußte es in der Tat naheliegen, an ihm alle Kunst zu messen und eine Einteilung der Kunst überhaupt zu orientieren. Ob das nun wirklich auch die Motive Schillers waren, mag hier dahingestellt bleiben. Das jedoch ist sicher, daß das Moment der ästhetischen Kontemplation für ihn insofern eine entscheidende Bedeutung gewann, als von ihm aus sich der Gegensatz des Naiven und Sentimentalen als der des Kontemplativen und des Nichtkontemplativen enthüllte. Nur wenn man diesen Gegensatz im Auge behält, wird man Schillers Unterscheidung des Naiven und des Sentimentalen verstehen können. Naiv ist also eine Kunst, die als ein objektiv begrenztes und in sich ruhendes Gebilde dasteht, hinter welchem die subjektive Persönlichkeit des Künstlers vollkommen verschwindet. Sentimental aber ist im Gegensatz dazu die Kunst, die den geschlossenen

Kreis des isolierten ästhetischen Phänomens durchbricht oder ihn überhaupt erst gar nicht zustande kommen läßt. Der sentimentale Künstler zersetzt und zerstört in bewußter Ueberlegung die reine Kontemplation, um das Aesthetische ausströmen zu lassen in die unbegrenzte Welt der metaästhetischen Erscheinungen. Er „reflektiert über den Eindruck, den die Gegenstände auf ihn machen, und nur auf jene Reflexion ist die Rührung gegründet, in die er selbst versetzt wird und uns versetzt. Der Gegenstand wird hier auf eine Idee bezogen, und nur auf dieser Beziehung beruht seine dichterische Kraft. Der sentimentalische Dichter hat es daher immer mit zwei streitenden Vorstellungen und Empfindungen, mit der Wirklichkeit als Grenze und mit seiner Idee als dem Unendlichen zu tun, und das gemischte Gefühl, das er erregt, wird immer von dieser doppelten Quelle zeugen." Der sentimentale Künstler ist es, von dem Schiller gelegentlich der Charakterisierung Klopstocks auch sagt, daß er „uns immer nur aus dem Leben herausführt, immer nur den Geist unter die Waffen ruft, ohne den Sinn mit der ruhigen Gegenwart eines Objekts zu erquicken". Der Charakter des Gegensatzes von Naivem und Sentimentalem ist also deutlich: es ist der Gegensatz des auf reiner Kontemplation beruhenden begrenzten Gebildes zu der Welt des schrankenlosen und unbegrenzten metaphysischen Gehaltes.

Man könnte nun jedoch an der Richtigkeit der eben vorgetragenen Interpretation zweifeln und gegen diese etwa folgenden Einwand erheben: Gewiß ist unbestreitbar, daß das Sentimentale Ausdruck typisch metaphysischer und daher metaästhetischer Erscheinungen ist. Was aber spricht dagegen, daß nicht auch das Naive ein eigentümliches Phänomen des unmittelbaren Lebens, also metaästhetisch ist? Der Gegensatz von Sentimentalem und Naivem sicherlich nicht. Denn dieser Gegensatz ist eben nicht der des geformten ästhetischen Gebildes und des ungeformten metaphysischen Gehaltes, es ist das vielmehr ein immanenter Gegensatz des unmittelbaren Lebens. Als naiv und sentimental stehen sich gegenüber die aus der Beziehung zu einer unendlichen Idee hervorgegangene

Stimmung der Unruhe und ewigen Spannung und die Ruhe und Befriedigung einer harmonisch ausgeglichenen Natur. Diese Ruhe ist aber nicht das Ergebnis einer vom unmittelbaren Leben abdrängenden Kontemplation, sie ist vielmehr ein besonderer Stimmungsgehalt dieses unmittelbaren Lebens selbst. Gerade Schiller kennt ja, wie wir gesehen haben, Werte des persönlichen Lebens, die durch eine eigentümliche Harmonie und Vollendung ausgezeichnet sind. Das Naive ist daher nicht ein Ausdruck für den Formgehalt des kontemplativen Gebildes, sondern die Charakteristik einer persönlichen Haltung, etwa der der „schönen Seele". — Für die Feststellung dieses Sachverhaltes ist dabei von ganz untergeordneter Bedeutung die weitere Frage, ob nun Schiller letzten Endes doch die Geltung einer umschließenden ästhetischen Form angenommen hat, ob er also das Naive und Sentimentale in gleicher Weise lediglich für das Material des Aesthetischen hielt, oder ob er in diesen beiden Erscheinungen selbst schon die gleichwertigen Aeußerungen des Aesthetischen erblickte. Auf jeden Fall sind sowohl das Sentimentale wie das Naive charakterisiert als Stimmungen eines unmittelbaren Erlebens, so daß also die Meinung, bei ihrer Gegensätzlichkeit komme dem Moment der ästhetischen Form eine gewisse Bedeutung zu, nur auf einem Mißverständnis beruhen kann.

Was ist nun von dieser in die Form eines Einwandes gekleideten Auffassung zu halten? Prinzipiell muß natürlich die Möglichkeit zugegeben werden, daß Schiller mit den Begriffen des Naiven und Sentimentalen beidemal Erscheinungen des unmittelbaren Lebens bezeichnen wollte, sei es, daß es sich ihm dabei lediglich um eine Charakteristik des ästhetischen Materials handelte, sei es, daß er nach Art einer nicht formalen Aesthetik in ihnen ästhetische Phänomene zu erblicken glaubte. Nun gibt es jedoch bei Schiller ein untrügliches Kriterium, das die Annahme eines solchen Sachverhaltes vollkommen ausschließt. Wir meinen damit nicht die gelegentliche Aeußerung Schillers, daß „das Naive bloß auf der Form ruht, wie etwas getan oder gesagt wird". Diese Aeußerung, die sich in einer Anmerkung findet, steht vereinzelt da und könnte daher nur

von geringer Bedeutung sein. Entscheidend ist vielmehr folgendes. Wir haben oben bereits gesehen, wie der sentimentale Künstler seinen Gegenstand aus der isolierten Begrenzung herausnimmt, um ihn in eine Beziehung zu setzen zu einer unendlichen Idee. Diese Beziehung kann nun aber selbst wieder verschiedene Formen annehmen, so daß sich also das Sentimentale durch eine Mannigfaltigkeit von Strukturen auszeichnet. Es kann nämlich in dieser Beziehung vor allem die Diskrepanz von endlicher Erscheinung und unendlicher Idee zum Ausdruck kommen, dann aber auch die Uebereinstimmung beider und schließlich der Wechsel von Uebereinstimmung und Diskrepanz. Diesen drei Möglichkeiten entsprechen drei verschiedene Arten von sentimentaler Gemütsstimmung, die als Bewegung, als Ruhe und als Wechsel von Ruhe und Bewegung charakterisiert sind. Uns interessiert vor allem der zweite Fall. Mit ihm nämlich ist nichts anderes gegeben als jene unmittelbar harmonische Gemütsstimmung, die so leicht mit der harmonischen Erscheiunng des kontemplativen ästhetischen Gebildes verwechselt werden kann. Die sentimentale Stimmung einer energischen Ruhe, wie Schiller sie nennt, ist tatsächlich identisch mit der unmittelbaren Erscheinung, die uns objektiv als Harmonie von Sinnlichem und Uebersinnlichem, subjektiv als der Gemütszustand der „schönen Seele" begegnete. Die Tatsache also, daß Schiller das Phänomen einer Harmonie des unmittelbaren Lebens ganz unzweideutig als ein Moment des Sentimentalen aufgefaßt wissen will, schließt jeden Zweifel daran aus, daß das Naive wirklich als ein Ausdruck für den objektiven Charakter eines ästhetisch geformten, d. h. aber kontemplativen Gebildes Verwendung findet [1]). Damit aber erweist sich die volle Berech-

1) Auch Lotze, Geschichte der Aesthetik in Deutschland, S. 360 f., betonte, daß Schiller unter dem Naiven nicht eine Stimmung der Phantasie, sondern die „Objektivität der künstlerischen Darstellung" versteht. Lotze schließt das schon daraus, daß Schiller Shakespeare als naiven Künstler auffaßte, den er doch, ohne Berücksichtigung der ästhetischen Form, lediglich nach dem materialen Gehalt seiner Kunst beurteilt, für einen sentimentalen Künstler hätte halten müssen. — Aus der Auffassung Shakespeares als eines naiven Künstlers geht nun aber weiter hervor, daß Schiller den Gegensatz des Naiven und Sentimentalen nicht historisch als Gegensatz der antiken und mo-

tigung unserer Deutung des Gegensatzes von Naivem und Sentimentalem. Der Sinn dieses Gegensatzes wird offenbar, sobald man ihn auf das Moment der ästhetischen Form bezieht, die selbst nur ein Ausdruck für den kontemplativen Charakter des Aesthetischen ist. An diesem Charakter gemessen, scheidet sich alle Kunst in zwei große Lager. Auf der einen Seite steht die Kunst, die den formalen Charakter des ästhetischen Phänomens in einem begrenzten Gebilde zum Ausdruck bringt, auf der anderen Seite eine Kunst, die diese Begrenzung durch die ästhetische Form durchbricht, und die sich damit außerhalb der autonomen ästhetischen Sphäre stellt.

Unabhängig von Schiller und fast gleichzeitig hatte Friedrich Schlegel in seiner Abhandlung „Ueber das Studium der griechischen Poesie“ [1]) ebenfalls den kontemplativen Charakter des Aesthetischen zum Ausgangspunkt einer Klassifikation der Kunst gemacht, die bei ihm freilich sofort historische Züge annahm. Konnte es bei Schiller noch zweifelhaft sein, ob der Gegensatz des Naiven und Sentimentalen wirklich der von ästhetischer Form und metaästhetischem Gehalt war, so läßt nun Friedrich Schlegel an dem Sinn seiner Ausführungen nicht den leisesten Zweifel aufkommen. In Formulierungen, die unmittelbar an Kant erinnern, zeichnet er das Schöne als ein kontemplatives Gebilde mit allen jenen charakteristischen Eigenschaften aus, die uns von Kant her geläufig sind. „Das Schöne ist der allgemeingültige Gegenstand eines uninteressierten Wohlgefallens, welches von dem Zwange des Bedürfnisses und des Gesetzes gleich unabhängig, ganz zwecklos und dennoch unbedingt zweckmäßig ist.“ In dieser Abhandlung lernen wir also Schlegel noch nicht als den Begründer einer romantischen Kunsttheorie kennen, hier finden wir ihn noch als den getreuen Schüler Kants, der sich ganz in den Gedankengängen einer rein formalen

dernen Kunst verstanden wissen wollte, obschon er die antike Kunst vornehmlich für naiv, die moderne aber, besonders die Kunst vor Goethe, für vorwiegend sentimental hielt.

1) Friedrich Schlegel, Prosaische Jugendschriften, herausgegeben von J. Minor, 2. Aufl., Wien 1906, 1. Bd., S. 77 ff.

Kunstbetrachtung bewegt [1]). Was das Wesen der Kunst ausmacht, das ist das Moment der Form, die den ästhetischen Gegenstand begrenzt, isoliert und ihn damit aus der Unmittelbarkeit des Lebens entfernt. Eine Kunst, die diese Bedingungen zum Ausdruck bringt, nennt Schlegel objektiv, während ihm im Gegensatz dazu die Kunst subjektiv ist, die, gleichgültig gegen die Form, ganz in dem Interesse an dem Stoff befangen bleibt. Wir treffen hier also wieder auf den uns bekannten Gegensatz einer objektiv geformten und einer formlos dem unmittelbaren Leben hingegebenen Kunst. Bei Schlegel ist nun aber, was nur konsequent und daher eigentlich zu erwarten war, mit diesem Gegensatz der objektiven und subjektiven Kunst ein Wertgegensatz verknüpft. Ist nämlich durch den objektiven Formcharakter das Aesthetische seinem Wesen nach bestimmt, dann muß auch alles Formlose ästhetisch negativ zu bewerten sein. Denn nur die objektive Kunst ist dann autonom, die subjektive, der Herrschaft des Interessanten unterworfene Kunst aber ausgesprochen heteronom. Während Schiller mitunter noch den Anschein erweckt, als seien ihm das Naive und das Sentimentale im Grunde genommen doch gleichwertige ästhetische Erscheinungen, hat

1) Neben der Abhängigkeit von Kant, die R. Haym, Die romantische Schule, 3. Aufl., Berlin 1914, S. 247, feststellt, betont C. Enders, Friedrich Schlegel, Leipzig 1913, S. 80 ff., den Einfluß von Karl Philipp Moritz auf diese Schrift Schlegels. Beide Auffassungen brauchen sich nicht zu widersprechen, da ja Kant und Moritz hinsichtlich der formalen Deutung des Aesthetischen durchaus übereinstimmen. Wenn dagegen Walzel in der Einleitung zu Band 36 der Jubiläumsausgabe von Goethes sämtlichen Werken S. LII behauptet: „In Goethes Theorien wurzeln auch die Antithesen, in die Schiller und seine Freunde ebenso wie die Frühromantiker die verschiedenen Arten künstlerischer, zunächst dichterischer Produktion zu bannen suchten: naiv und sentimentalisch, objektiv und subjektiv, klassisch und romantisch", so ist diese Auffassung auch dann irrig, wenn sich Walzel dabei auf eine Aeußerung Goethes Eckermann gegenüber berufen kann. Daß Goethes Kunst allen diesen Theorien als die große objektive Kunst κατ' ἐξοχήν vor Augen stand, ist unbestreitbar und auch wohl nie bestritten worden, das theoretische Rüstzeug aber und der begriffliche Apparat, mit dem diese Antithesen der Kunst theoretisch gerecht zu werden suchen, stammen nicht von Goethe, sondern aus Kants kritischer Besinnung.

nun Schlegel restlos die Konsequenzen aus seiner formalen Auffassung des Aesthetischen gezogen. Echte Kunst ist nur das in reiner Kontemplation betrachtete objektive Gebilde, alles Ungeformte, bloß Interessante aber lediglich Stoff und daher vollkommen abzulehnen, wenn es den Anspruch erhebt, selbst schon als ästhetisch beurteilt zu werden. Aus dieser polemischen Haltung heraus wird nun auch verständlich, inwiefern bei Schlegel der Gegensatz der objektiven und subjektiven Kunst Anwendung finden konnte auf die historischen Erscheinungen der antiken (klassischen) und modernen (romantischen) Kunst. Hatte doch seine Untersuchung ihren Ausgang genommen von einer Kritik der modernen Kunst, deren heteronomen Charakter Schlegel in immer neuen Wendungen feststellte. Von der Anarchie der modernen Kunst, die im Interessanten, Charakteristischen und Manierierten versunken blieb, mußte sich daher sein Blick wegwenden auf die objektiven Gebilde der griechischen Kunst. Freilich war nun die Uebertragung des Gegensatzes von objektiver und subjektiver Kunst auf die historischen Gestalten der Kunst nicht Schlegels letztes Wort. Die moderne Kunst war zwar subjektiv, aber es war nicht notwendig, daß sie es auch blieb. Im Gegenteil, zwei glänzende Erscheinungen erweckten die Hoffnung, daß die Kunst einer neuen Periode objektiver Gestaltung entgegengehe: Goethes Kunst und Kants ästhetische Theorie; die Kunst, die in ungeahnter ästhetischer Kultur absolute Vollendung erreichte, und die kritische Gedankenarbeit des Philosophen, der zum erstenmal der Autonomie einer objektiven Kunst theoretische Rechtfertigung und Begründung verlieh [1]).

---

1) Merkwürdig bleibt die Stellung, die Shakespeare in Schlegels Theorie einnimmt. Während nämlich der naive Charakter von Shakespeares Kunst bei Schiller geradezu ein Argument dafür war, daß dem Gegensatz des Naiven und Sentimentalen keine historische Bedeutung zukommen konnte, ist Shakespeare für Schlegel der sentimentale Künstler κατ' ἐξοχήν. Wenn Friedrich Schlegel und mit ihm die übrigen Romantiker auch späterhin in Shakespeare alles Absichtliche, Reflektierte, Künstliche, mit einem Wort Romantische hineindeuteten, so war mit dieser Deutung dann doch eine positive Wertschätzung verbunden; von den Voraus-

Schlegel hatte seine Abhandlung bereits in Druck gegeben, als ihm Schillers Aufsatz „Ueber naive und sentimentalische Dichtung“ in die Hände fiel. In dem Vorwort zu seiner eigenen Abhandlung hat uns nun Schlegel mitgeteilt, was ihm Schillers so verwandte Untersuchungen bedeuten mußten. Zunächst lernte er aus ihnen, daß der Gegensatz der objektiven und der subjektiven Kunst nicht historisch interpretiert werden dürfe. Er gibt jetzt ohne weiteres zu, daß auch die ausgehende Antike für sentimental-subjektiv gehalten werden müsse, während er umgekehrt jedoch für die Deutung Shakespeares aus seiner veränderten Stellungnahme keine Konsequenzen zieht. Wichtiger als das waren ihm nun aber die Bestätigungen seiner eigenen Theorie, die er dem Aufsatz Schillers entnehmen konnte. Sie betrafen alle wesentlichen Momente. So fand er in Schillers Begriff des Sentimentalen eine mit seiner Meinung vollkommen übereinstimmende Charakteristik des dem unmittelbaren Leben verhafteten metaästhetischen Gehaltes, eine Charakteristik, die ihn von neuem in seiner eigenen Auffassung des formalen Charakters alles wesentlich Aesthetischen bestärken mußte.

Wenn wir zwar von dem Standpunkt einer rein formalen Aesthetik aus das Moment der Form bedingungslos als Kriterium des Aesthetischen anerkennen, so müssen wir nun aber doch die Frage stellen, unter welchen Voraussetzungen sich dieses Kriterium tatsächlich zu einer Klassifikation der Kunst verwerten läßt, und wie sich die Unternehmungen Schillers und Friedrich Schlegels zu diesen Voraussetzungen verhalten. Dabei dürfte sich nun folgendes ergeben. Da das Moment der Form Bedingung des Aesthetischen ist, so hat es in der Tat einen guten Sinn, alle Kunst daraufhin anzusehen, ob sie dieser Bedingung genügt. Daher verstehen wir den Gegensatz einer ästhetisch relevanten Kunst und einer Kunst, die im Metaästhetischen befangen bleibt. Soll dieser Gegensatz nun aber nicht seinen Sinn verlieren, dann muß man sich hüten,

setzungen des Studium-Aufsatzes aus gesehen, bedeutet jedoch diese Auffassung ohne Zweifel eine negative Wertung.

das Moment der Form mit irgendeiner empirisch bedingten Erscheinung von Form zu identifizieren. Denn jede empirische Form (so jeder besondere Stil einer Kunst) gehört selbst zu den inhaltlichen Momenten des Aesthetischen. Man würde damit also den transzendentalen Formbegriff formalistisch verengern und sich gleichzeitig der Gefahr aussetzen, eine bestimmt geartete Inhaltlichkeit mit dem formalen Charakter des Aesthetischen zu verwechseln. Einmal könnte diese Gefahr nämlich darin bestehen, daß man die Harmonie des metaästhetischen Inhalts für ein Moment des kontemplativen Gebildes hielte, das andermal darin, daß man von der Bewegtheit und Unruhe des bloßen Inhalts auf das Fehlen der ästhetischen Form überhaupt einen Schluß ziehen möchte, wie das bei Schlegel hinsichtlich Shakespeares tatsächlich der Fall war. Es ist der Vorzug der Schillerschen Abhandlung, daß sie diese Gefahr vermieden hat, indem sie von dem Gegensatz des Naiven und Sentimentalen jede historische Interpretation fernhielt. Nun ist aber noch ein weiteres Moment von Bedeutung. Da das Wesen des Aesthetischen nur in seiner Form zum Ausdruck kommt, so kann es auch keinen Sinn haben, die Erscheinungen einer objektiven und einer subjektiven Kunst als gleichwertige Phänomene des Aesthetischen einander gegenüberzustellen. Der Gegensatz des Aesthetischen und des Metaästhetischen ist nicht ein Gegensatz von bestimmten Arten des Aesthetischen, sondern ein Gegensatz von Form und Gehalt. Eine Kunst, die nur am Gehalt interessiert ist, ist daher eigentlich gar keine Kunst. Friedrich Schlegel hat nun seinerseits diesen Sachverhalt klarer herausgestellt als Schiller, der aber auch gelegentlich die Forderung aufstellt, auch der sentimentale Dichter müsse naiv sein, um überhaupt ein Dichter zu sein. Ebenso hat Nietzsche, wie wir sogleich sehen werden, derselben Einsicht Ausdruck verliehen, ohne sie freilich für seine ästhetische Theorie fruchtbar zu machen.

Exkurs über das Apollinische und Dionysische bei Nietzsche.

An dieser Stelle drängt sich wohl unwillkürlich die Frage auf, ob nicht auch die Begriffe des Apollinischen und Dionysischen, so wie sie Nietzsche in der „Geburt der Tragödie" entwickelt hat, ihren ästhetischen Sinn von einer Orientierung an der Kontemplativitätstheorie herleiten, so daß also eine Einteilung der Kunst in kontemplativ-ästhetische und unmittelbar-metaästhetische neben den Kategorien des Naiven und Sentimentalen, des Objektiven und Subjektiven, des Klassischen und Romantischen auch durch die des Apollinischen und Dionysischen gekennzeichnet wäre. Diese Frage liegt in der Tat nahe, denn die begriffliche Bestimmung der beiden Erscheinungen des Apollinischen und Dionysischen läßt auf diesen Sachverhalt schließen. Das Apollinische, das Nietzsche selbst gelegentlich neben Schillers Begriff des Naiven stellt, ist nämlich charakterisiert als objektiv gegenständliches Bild, dem der apollinische Mensch in willenlosem (d. h. uninteressiertem) Anschauen beglückt gegenübersteht; das Dionysische im Gegensatz zu dieser ästhetischen, rein beschaulichen Stimmung als ein begrifflich schwer zu fassendes Urphänomen, das seiner ekstatisch-mystischen Herkunft nach aber sicherlich ausgesprochen metaästhetischen Charakters ist. So hätten wir hier also vielleicht wiederum den bekannten Gegensatz der kontemplativ ästhetischen Form und des metaästhetischen Gehaltes. Was nun jedoch gegen diese Deutung spricht, ist die Tatsache, daß Nietzsche überhaupt gar nicht an einer Klassifikation der Kunst, sondern an einer ganz konkreten historischen Erscheinung, eben der Entstehung der griechischen Tragödie, interessiert ist. Wollte man also dennoch die Begriffe des Apollinischen und Dionysischen ihrem Sinne nach mit denen des Naiven und Sentimentalen, Objektiven und Subjektiven für übereinstimmend halten, so müßte man ferner auch annehmen, Nietzsche habe den Fehler Friedrich Schlegels, diesen Begriffen eine historische Interpretation gegeben zu haben, nicht nur wiederholt, sondern ihn noch verschlimmert, indem er die Geltung der Begriffe auf eine noch weit

engere historische Erscheinung übertrug. Tatsächlich belehrt uns nun aber Nietzsche, daß er mit dem Gegensatz des Apollinischen und Dionysischen nicht den von Schiller und Friedrich Schlegel gemeinten Sachverhalt habe treffen wollen. Der Deutung des Apollinischen und Dionysischen als der „objektiven" und der „subjektiven" Kunst hält er nämlich entgegen, daß mit dieser Deutung wenig gewonnen sei, da alle Kunst als objektiver Gegenstand einer interesselosen Anschauung aufzufassen sei. Aus diesem Grunde wendet er sich auch gegen Schopenhauers Theorie der Lyrik, an der er bemängelt, daß die Lyrik charakterisiert sei gewissermaßen als eine „Halbkunst, deren Wesen darin bestehen solle, daß das Wollen und das reine Anschauen, d. h. der unästhetische und der ästhetische Zustand wundersam durcheinander gemischt seien". Nietzsche bestreitet die Möglichkeit einer Kunst, die nicht rein ästhetisch ist. Alle Kunst ist ihrem Sinne nach ein ausschließlich ästhetisches Phänomen. Daher kann es aber auch keinen Sinn haben, den Gegensatz des Aesthetischen und des Metaästhetischen zu einem Einteilungsprinzip der Kunst zu machen. Nimmt man daher dennoch eine Beziehung des Aesthetischen zum Metaästhetischen innerhalb der Kunst an, so kann es nicht die einer Koordination sein, sondern nur eine solche der Subordination. Mit anderen Worten: Das Wesentliche an der Kunst ist ihr ästhetischer Charakter der Form, der alles Metaästhetische als das zufällige Moment einer bloßen Inhaltlichkeit untergeordnet sein muß. Der Gegensatz des Aesthetischen und Metaästhetischen ist also nicht ein Gegensatz, der die Kunst selbst in zwei getrennte Lager teilt, er enthüllt sich vielmehr an der einheitlich formal gedeuteten Kunst als der Gegensatz von Form und Inhalt. Erst diese Einsicht darf als die wahre Konsequenz der ästhetischen Kontemplativitätstheorie angesehen werden.

Freilich hat nun Nietzsche an dieser sehr bedeutsamen Auffassung nicht festgehalten. Sie hätte nämlich zur Folge haben müssen, daß der Gegensatz des Apollinischen und Dionysischen — da er nicht als der Gegensatz einer ästhetischen und metaästhetischen Kunst zu verstehen war — nur noch innerhalb der Sphäre der ästhetischen Inhalte von einer gewissen Relevanz sein

durfte. Das hätte aber ferner bedeuten müssen, daß diesem Gegensatz in einer ästhetischen Untersuchung (die nicht ausgesprochen eine Untersuchung des ästhetischen Inhalts sein will) nur noch ein untergeordnetes Interesse zukommen konnte. Das ist aber nun bei Nietzsche keineswegs der Fall. Gerade umgekehrt liegt vielmehr der Schwerpunkt der Betrachtung nach wie vor auf dem Gegensatz des Apollinischen und Dionysischen, während die den Inhalt erst gestaltende kontemplative Form, von der angeführten Stelle abgesehen, überhaupt keine Beachtung mehr findet. Dieser merkwürdige Umstand läßt darauf schließen, daß hinter dem von Nietzsche so leidenschaftlich erörterten Gegensatz des Apollinischen und Dionysischen letzten Endes Erscheinungen verborgen sind, deren theoretische Erfassung über die ästhetische Problematik überhaupt hinausführt. Das ist nun in der Tat der Fall. Was Nietzsche unter dem Apollinischen verstanden wissen will, das begreift man erst ganz, wenn man sich der Ausführungen erinnert, in denen Nietzsche von dem so verhängnisvollen Einfluß der Sokratischen Begriffswelt auf die Gestaltung der Euripideischen Tragödie spricht. Diese Ausführungen erhellen mit einem Schlage, was Nietzsche meint. Die apollinische Tendenz, die sich in dem logischen Schematismus verpuppt hat, ist nichts anderes als die von Sokrates entdeckte Welt der theoretischen Ratio. Ihr stellt Nietzsche in der Welt des Dionysischen gegenüber die ekstatische Selbstentäußerung einer Mystik, die ihm der letzte metaphysische Urgrund des unmittelbaren Lebens selbst war. So wird der Gegensatz des Dionysischen und Apollinischen zum Gegensatz des unmittelbaren Lebens und der vom Leben abgedrängten theoretischen Form. In dem 15 Jahre nach der „Geburt der Tragödie“ als Nachwort zu dieser geschriebenen „Versuch einer Selbstkritik“ hat Nietzsche ausdrücklich bekannt, daß es eigentlich das Problem der Wissenschaft war, das ihm damals schon am Herzen lag. Es war das ein Problem, das, wie wir wissen, Nietzsche nicht mit den Mitteln rein betrachtender theoretischer Ueberlegung zu lösen suchte, sondern in einer unmittelbaren Stellungnahme für das volle und konkrete Leben gegen die abgeblaßte Welt der begrifflichen Klarheit.

Es ist hier nicht der gegebene Ort, diese Probleme weiter zu verfolgen in ihre letzten systematischen Verankerungen. Dieser Exkurs über Nietzsche sollte nur zeigen, wie fremd ihm im Grunde rein ästhetische Probleme waren, oder wie sehr er doch deren Ergebnisse hinüberzuleiten wußte in seine, auch von durchaus anderen Interessen beherrschte Weltanschauung.

4. Kapitel.

Schopenhauer.

Aus dem Nachlaß Schopenhauers stammt eine kleine Abhandlung „Ueber das Interessante“ [1]). In dieser Abhandlung treffen wir auf den nun bekannten Gegensatz des Aesthetischen und Metaästhetischen und die mit diesem Gegensatz verknüpften ästhetischen Probleme. Der Gegensatz selbst, der hier als der des Schönen und des Interessanten erscheint, ist unzweideutig orientiert an der ästhetischen Kontemplativitätstheorie. Schön ist alles das, was ohne Interesse gefällt; interessant dagegen alles, was unser Interesse hervorruft, alles also, an dem wir nicht einen rein sachlichen sondern einen durchaus persönlichen Anteil nehmen. Der objektive Gegenstand des Schönen ist rein ästhetisch, das an personale Werte gebundene Interessante metaästhetisch. So hingestellt, kommt dem Gegensatz des Aesthetischen und Metaästhetischen, wie wir gesehen haben, nur eine rein charakterisierende und definitorische Bedeutung zu. Zu einem ästhetischen Problem wird er erst, wenn nicht nur der Gegensatz festgestellt wird, sondern ausdrücklich die Frage erhoben wird, ob nun dem Metaästhetischen auch innerhalb des Aesthetischen überhaupt eine Bedeutung zukommt, und worin diese besteht. Gerade dieses Problem ist nun der Gegenstand von Schopenhauers Abhandlung. Da der Zweck der Kunst nur das Schöne ist, da uns andererseits aber auch das Interessante in der Kunst begegnet, so müssen wir fragen, ob das Interessante nicht doch auch ein Zweck der Kunst ist, oder ob es etwa ein Mit-

1) Schopenhauers handschriftlicher Nachlaß, herausgegeben von Ed. Grisebach, 2. Bd., S. 108 ff.

tel zur Erreichung dieses Zweckes, oder schließlich, ob es nur mit dem ersten Zweck der Kunst vereinbar und verträglich ist. Die beiden ersten Fragen werden von Schopenhauer selbstredend verneint, da ihre Bejahung der Bestimmung des Aesthetischen widersprechen und damit die ästhetische Autonomie aufheben würde. Dagegen wird die dritte Frage dahin beantwortet, daß das Interessante tatsächlich mit dem Schönen vereinbar, ja in gewissem Sinne diesem sogar notwendig ist. Ist das Schöne nämlich die Form, so kommt dem Interessanten die Bedeutung des Materials zu, dessen die Form bedarf, um sichtbar zu werden; wobei indessen aus der Darstellung Schopenhauers nicht ganz eindeutig hervorgeht, ob er unter dem Material den von der ästhetischen Form zu gestaltenden Inhalt versteht, oder das Material im eigentlichen Sinne, die Zeichenstätte, in die das Kunstwerk als reales Gebilde niedergelegt wird. Selbst wenn nun also Inhalt und Material bei der Konstitution des ästhetischen Gegenstandes eine entscheidende Rolle zufallen sollte, so kann doch nach dieser Auffassung das Metaästhetische niemals eine Bedeutung erlangen, die geeignet wäre, das wesentliche Moment des rein Aesthetischen, seinen kontemplativen Charakter, aufzuheben.

Hieraus entnehmen wir also, daß Schopenhauer unstreitig die ästhetische Kontemplativitätstheorie Kants vertritt [1]). Auch für ihn besteht das eigentliche Problem einer „Metaphysik des Schönen" darin, daß, während im allgemeinen Freude und Wohlgefallen an einer Sache aus einer Beziehung derselben zu unseren persönlichen Zwecken herstammen, nun umgekehrt jede ästhetische Betrachtung vollkommen frei und unabhängig von dieser Beziehung ist. Die freilich für das naive Emp-

1) Ed. von Mayer, Schopenhauers Aesthetik und ihr Verhältnis zu den ästhetischen Lehren Kants und Schellings (Abhandl. z. Philosophie u. ihrer Geschichte, herausgeg. von Benno Erdmann, Heft 9), Halle a. S. 1897, der zwar zugibt, daß Schopenhauer und Kant in der Forderung der „Interesselosigkeit" übereinkommen, muß trotzdem die Uebereinstimmung von Schopenhauer und Kant deshalb für unerheblich halten, weil er das wesentliche Merkmal von Kants Aesthetik nicht in der Formulierung der Interesselosigkeit, sondern in der ästhetischen Urteilstheorie erblickt.

finden so völlig unbegreifliche Tatsache, daß ein Gegenstand nicht um des Interesses willen, das er uns erregt, sondern rein um seiner selbst willen unsere Beachtung findet, diese Tatsache ist auch für Schopenhauers Auffassung des Aesthetischen von entscheidender Bedeutung. Die rein kontemplative Betrachtung eines Gegenstandes ist für das Aesthetische charakteristisch und konstitutiv. Durch sie wird der Gegenstand aus dem Zusammenhang der Wirklichkeit herausgestellt, isoliert und in dieser Isolierung mit einem eigenen Bedeutungsgehalt ausgestattet. Die kontemplative Betrachtung begründet die Autonomie ihres Gegenstandes.

Freilich hat nun Schopenhauer diese Theorie des Aesthetischen nicht in der Gestalt bewahrt, die ihr von Kant verliehen worden war. Er hat sie vielmehr in den Zusammenhang seiner pessimistischen Willensmetaphysik hineingestellt und ihr damit eine Perspektive gegeben, die ihr bei Kant noch völlig fehlte. Man muß sich nur der wesentlichsten Momente dieser Metaphysik erinnern, um zu begreifen, wie bedeutend die Modifikationen sind, die Schopenhauer an der ästhetischen Kontemplativitätstheorie vorgenommen hat. Bei Kant war der Gegensatz der kontemplativen und der praktischen Sphäre vor allem ein Gegensatz der Struktur. Aus ihm ließ sich zwar die Eigengesetzlichkeit des Aesthetischen begreifen, keineswegs jedoch war mit ihm ein Wertgegensatz in dem Sinne verbunden, daß dadurch eine einseitige Stellungnahme für oder wider eine bestimmte Verhaltungsweise notwendig herausgefordert worden wäre. Wenn es zwar bei Kant gelegentlich den Anschein hat, als ob dem Praktischen des ihm immanenten ethischen Wertes wegen ein Primat zukäme, so empfand doch Kant selbst, wie wir gesehen haben, das Unerträgliche einer Auffassungsweise, durch deren einseitige Stellungnahme für eine bestimmte Sphäre eine Kluft in das gesamte philosophische System hineingetragen würde. Eine solche Kluft zu überbrücken, darin fanden wir gerade die systematische Bedeutung der „Kritik der Urteilskraft". Bei Schopenhauer ist nun aber von vornherein mit dem Gegensatz von praktischer und kontemplativer Verhaltungsweise ein unversöhnlicher Wertgegensatz verknüpft, der aus der pessi-

mistischen Auffassung seiner Willensmetaphysik heraus zu verstehen ist. Alles praktische Verhalten gehört nämlich der Welt der dauernd wechselnden Erscheinungen an, in der der absolute Urgrund, der unersättliche und niemals befriedigte Wille, den Intellekt sich seiner Herrschaft unterworfen hat zu einer Betätigung, die ausnahmslos getragen ist von den verhüllten und unverhüllten Impulsen dieses rastlosen Willens selbst. Insofern nun die kontemplative Verhaltungsweise unmittelbar aus dieser Sphäre des Lebens hinausführt, bedeutet sie nichts Geringeres als eine Befreiung und Erlösung aus den Banden der unendlich fortlaufenden Willensmotivationen. Eine solche Befreiung aber von der Macht des Willens ist nach Schopenhauer an sich schon ein beseligender Zustand. Somit wird also das Moment der Kontemplation in Zusammenhang gebracht mit einer selbst nicht mehr rein betrachtenden sondern stellungnehmenden Weltanschauung, für welche die Aufhebung des Willens den einzigen Sinn ausmacht. Kontemplatives und praktisches Verhalten unterscheiden sich also hier nicht allein mehr durch ihre Struktur; mit dieser Strukturverschiedenheit ist vielmehr ein Wertmoment verbunden, das die praktische Verhaltungsweise mit negativem, die kontemplative aber mit positivem Vorzeichen versieht. So erhält also die ästhetische Kontemplation bei Schopenhauer eine Bedeutung, durch die sie unmittelbar in den Dienst seiner Erlösungslehre gestellt wird. Es versteht sich von selbst, daß eine solche Auffassungsweise für die nähere begriffliche Bestimmung der ästhetischen Sphäre Konsequenzen haben mußte, die nicht mehr aus rein ästhetischen Motiven hervorgegangen sind, deren charakteristische Eigentümlichkeit vielmehr gerade darin besteht, daß nun auch die Grundstruktur des Aesthetischen, die Subjekt-Objekt Beziehung, aus der metaphysischen Perspektive heraus ihr besonderes Gepräge erhält.

Dem Subjekt ist eine interesselose Anschauung eines Gegenstandes überhaupt nur insofern möglich, als es imstande ist, sich der Herrschaft des Willens zu entziehen. Nun ist aber das subjektive Anschauungsvermögen, der Intellekt selbst nichts anderes als eine Erscheinung des Willens. Durch die unerbittliche Geltung des Satzes vom Grunde an den Willen gekettet und diesem

dienstbar, fällt dem Intellekt die Aufgabe zu, den Willen aus seinem gestaltlosen Drange heraus in der Erscheinungswelt zu den besonderen Motiven und Zwecken zu formen. Eine Befreiung des Intellekts aus den Fesseln des Willens müßte also die Geltung des Satzes vom Grunde aufheben, müßte hinausführen über die räumlich-zeitliche Welt der Erscheinung. Aus den erkenntnistheoretischen Voraussetzungen Schopenhauers ist nun aber eine Möglichkeit, aus der räumlich zeitlichen Welt hinauszugelangen und der Geltung des Satzes vom Grunde zu entgehen, schlechterdings nicht einzusehen. Die einzige Welt, die wir kennen, ist die Welt, in der wir leben, die Welt als Wille und Vorstellung, in der Wille und Intellekt unlöslich miteinander verbunden, in der einzig und allein der Satz vom Grunde Geltung hat. Was darüber hinaus noch denkbar ist, der Wille als „Ding an sich", das erschließt sich wohl der intuitiven Erkenntnis des Philosophen, steht aber selbst zu der Welt der Erscheinung in keiner ursächlichen Beziehung. Somit kann es also weder eine innerweltliche noch eine außerweltliche Ursache geben, die eine Trennung von Intellekt und Wille veranlassen könnte. Trotzdem stellt Schopenhauer, ohne überhaupt nach der Möglichkeit zu fragen, eine solche Trennung einfach als Tatsache hin. Wie er dazu gelangen konnte, ist wohl zu verstehen. Schopenhauer kannte das Beglückende ästhetischer Kontemplation. Da jedoch jeder positiv wertvolle Lebensinhalt, wie Lust, Freude, Wohlgefallen, nach der pessimistischen Voraussetzung nur negativ sein kann, allein darin bestehen kann, daß das vom Willen verursachte Leiden zum Schweigen gebracht und aufgehoben wird, so mußte er also notwendig einen Zustand annehmen, dessen Sinn gerade in einem Verstummen des Willens besteht. Ein solcher Zustand ist jedoch nur denkbar, wenn der Intellekt in einem plötzlichen Ereignis, gleichsam wie mit einem Schlage, die Geltung des Satzes vom Grunde zu durchbrechen vermag, von der Gemeinschaft mit dem Willen sich losreißt, um sich einer Welt der reinen Vorstellung gegenüber zu sehen. Der vom Willen befreite Intellekt ist somit nichts anderes als das Subjekt, das seine Individualität aufgegeben hat, über die räumlich-zeitliche Welt hinausgehoben und ganz in die Betrachtung des Objektes

versunken ist, das reine Subjekt der Erkenntnis.

Noch bedeutsamer waren die Bestimmungen, mit denen Schopenhauer das Objekt dieses reinen Erkennens ausstattete. Auch für das Objekt mußte die Isolierung, die mit der interesselosen Anschauung verbunden war, ähnliche Konsequenzen haben wie für das Subjekt. Seinerseits über die räumlich-zeitliche Wirklichkeit hinausgehoben, war es gelöst von allen inhaltlichen Besonderheiten dieser Wirklichkeit. Alle Formen der Erscheinung, die aus der Geltung des Satzes vom Grunde herstammen, hat es abgestoßen und nur noch die eine Form, die einer Vorstellung überhaupt, bewahrt. Als Objekt für ein Subjekt ist es zwar notwendig Erkanntes und damit Vorstellung, aber eine Vorstellung, der, wie gesagt, nicht mehr jene Formen eigentümlich sind, als deren allgemeiner Ausdruck der Satz vom Grunde zu gelten hat. In dieser Form einer Vorstellung überhaupt ist nun das Objekt des reinen Erkennens nach Schopenhauer die adäquateste Objektivierung des Dinges an sich, des Willens. So vereinigt also dieses Objekt alle Momente in sich, die seine Bezeichnung als platonische Idee rechtfertigen mögen: es liegt jenseits der Welt der wirklichen Dinge, bleibt aber anschaulicher und konkreter Gegenstand eines erkennenden Verhaltens und stellt schließlich die angemessenste Objektivierung des absoluten Wesens vor. In der platonischen Idee also haben wir den Gegenstand der ästhetischen Kontemplation zu erblicken.

Es kann nicht mehr zu der Aufgabe dieser Untersuchung gehören, Schopenhauers Ideenlehre nach ihrer inhaltlichen Seite weiter zu verfolgen, etwa aufzuzeigen, wie aus einer Stufenfolge der Ideen Schopenhauer den Charakter und den ästhetischen Rang der einzelnen Künste zu bestimmen weiß. Dagegen sollen die Schwierigkeiten hier ausdrücklich Beachtung finden, die sich aus dieser Auffassung der Ideen für eine adäquate Deutung des ästhetischen Phänomens ergeben.

Zunächst eine Schwierigkeit, die tatsächlich jedoch keine ist: Man wird es nicht als Widerspruch auffassen dürfen, daß der Gegenstand der Kunst, die Idee, unabhängig von der räumlich-zeitlichen Wirklichkeit gedacht werden soll, während doch die

einzelnene Kunstwerke notwendig in Raum und Zeit erscheinen. Dieser scheinbare Widerspruch läßt sich leicht beseitigen. Man darf nur nicht das reale Gebilde des Kunstwerks, dessen Sinn es ist, den ästhetischen Gehalt zur Erscheinung zu bringen, mit diesem Gehalt selbst verwechseln. Nun könnte man jedoch weiter einwenden, daß nicht allein das die Kunst verkörpernde Material in Raum und Zeit erscheint, daß vielmehr auch die spezifisch ästhetische Inhaltlichkeit des Kunstwerks Darstellung von räumlich-zeitlicher Wirklichkeit sei. Wenn das zwar richtig ist, so widerspricht es jedoch keineswegs der Auffassung der Idee als eines zeitlos geltenden Momentes. Denn der etwa in einem Gemälde zur Darstellung gebrachte Raum oder die in einem Drama ablaufende Zeit sind nicht der Raum und die Zeit der empirischen Wirklichkeit; Raum und Zeit als Inhalte ästhetischer Formung sind vielmehr ausgezeichnet durch einen idealen Charakter, dem selbst eine metaempirische Geltungsart zukommt. So läßt sich also die zeitlose Geltung der ästhetischen Idee durchaus in Einklang bringen mit der Verwendung von Raum und Zeit im einzelnen Kunstwerk. Viel erheblicher dagegen ist der Einwand, den Eduard v. Hartmann gegen die Ideenlehre Schopenhauers gemacht hat [1]). Er beruht auf dem Nachweis eines offenbaren Widerspruchs, der darin besteht, daß Schopenhauer die Idee zu einer Vielheit von Ideen sich entfalten läßt, ohne daß ihm dabei das principium individuationis, Raum und Zeit, zur Verfügung stände. Konsequenterweise hätte tatsächlich Schopenhauers Auffassung der Idee zu der Annahme lediglich einer einzigen Idee, nicht aber einer Vielheit von Ideen, führen müssen. Diese Annahme einer einzigen Idee hätte nun auch, wie es scheinen will, viel eher den Anforderungen einer einheitlichen Deutung des Aesthetischen entsprochen. Denn besinnen wir uns darauf, daß in der Abhandlung „Ueber das Interessante“ dem einzigen Zweck der Kunst, dem mit der Idee identischen Schönen, die spezifisch ästhetische Funktion der Form zuerkannt wurde, so verstehen wir auch, weshalb es im ästhetischen Interesse keine Vielheit von Ideen geben durfte. Gegenüber der Mannigfaltigkeit des Inhaltes bedeutet nämlich die

1) Die deutsche Aesthetik seit Kant, Leipzig o. J. (1886), S. 54.

ästhetische Form nichts anderes als die für sämtliche ästhetischen Gebilde gleicherweise geltende transzendentale Bedinguug, nicht aber die Vielheit der an den Kunstwerken erscheinenden äußeren Formen, die ihrerseits vielmehr eine Angelegenheit des Materials ausmachen. Sollte der Idee also gerade eine ästhetische Bedeutung zukommen, so konnte es nur die einer für alle ästhetischen Gegenstände identischen Form sein, die als apriorische Bedingung diesen Gegenständen den ausgesprochen ästhetischen Charakter verleiht. Daß Schopenhauer diese, seiner Auffassungsweise naheliegenden Konsequenzen selbst nicht gezogen hat, beruht darauf, daß die Idee, obschon sie ihm mit der ästhetischen Funktion der Form zusammenfiel, andererseits wieder mit der metaphysischen Bedeutung einer adäquaten Objektivation des absoluten Willens belastet war. Diese adäquate Objektivation des Willens bedingt nun aber, wie Schopenhauer gezeigt hat, eine Stufenfolge und damit eine Mehrzahl von Ideen. Somit ergibt sich also, daß die metaphysische Bedeutung der Idee in Widerspruch steht mit ihrer ästhetischen Funktion. Für das Problem der ästhetischen Autonomie folgt hieraus, daß Schopenhauers Idee problemgeschichtlich in eine Linie zu stellen ist mit der Ideenlehre Plotins und Schellings. In allen diesen Fällen hat nämlich die metaphysische Belastung der Idee deren ästhetische Verwertung unfruchtbar gemacht. So auch bei Schopenhauer. Er mag noch so sehr die Eigengesetzlichkeit der Kunst proklamieren, in dem Augenblick, in dem der Idee außer der ästhetischen Funktion der Form noch eine besondere metaphysische Rolle zufällt, wird die Unabhängigkeit der ästhetischen Sphäre wieder rückgängig gemacht. Man muß Simmel unbedingt zustimmen, wenn er sagt: „Niemand wehrt sich mehr als Schopenhauer dagegen, daß die Kunst einen ‚Zweck' habe. Und nun hat sie doch einen Zweck: die Idee darzustellen, von der ihr Reiz und Bedeutung kommt; denn solange wir im rein Aesthetischen bleiben, mag die Idee nur ein Name für den Gegenstand der Kunst sein; innerhalb des metaphysischen Weltbildes Schopenhauers aber ist sie eine selbständige Wirklichkeit und die Kunst nur ein Mittel, sie darzustellen. Hätte die

Menschheit etwa Formen zur Verfügung, die Idee adäquater auszudrücken, als durch die Kunst, so müßte Schopenhauer diese konsequenterweise für überflüssig erklären“ [1]).

Wie wenig sich Schopenhauer die Begründung der ästhetischen Autonomie angelegen sein ließ, dafür sei noch ein weiteres, ebenso bezeichnendes Symptom angeführt. Da der Gegenstand der Kunst die Idee ist, so hätte es naheliegen müssen, in diese Idee auch den ganzen ästhetischen Sinn niederzulegen. Die Idee als Form ist das Schöne, das gefällt; an ihm haftet der ästhetische Wert. Sieht man sich aber daraufhin Schopenhauers Aeußerungen an, so bemerkt man, daß seine Auffassungsweise schwankend und durchaus nicht auf diese Meinung festzulegen ist. Einmal ist es zwar wirklich die Idee, aus der das Wohlgefallen an dem ästhetischen Gegenstand stammt, dann aber wieder wird umgekehrt der Sinn des Aesthetischen ganz allein aus dem Subjektsverhalten abgeleitet. „Die Erkenntnis des Schönen setzt zwar immer rein erkennendes Subjekt und erkannte Idee als Objekt zugleich und unzertrennlich. Dennoch aber wird die Quelle des ästhetischen Genusses bald mehr in der Auffassung der erkannten Idee liegen, bald mehr in der Seligkeit und Geistesruhe des von allem Wollen und dadurch von aller Individualität und der aus ihr hervorgehenden Pein befreiten reinen Erkennens“ [2]). Die Ursache davon, daß einmal also der Wert des Aesthetischen ganz in dem kontemplativen Subjektsverhalten, dann aber auch wieder restlos in der objektiven Idee besteht, bald auch auf beide Momente in gleicher oder ungleicher Weise verteilt ist, ist nach den Angaben Schopenhauers darin zu suchen, daß die Ideen eben die Objektivation des Willens auf einer höheren oder tieferen Stufe darstellen. Je tiefer nun die Stufe der Objektivation des Willens ist, die durch eine Idee zum Ausdruck gebracht wird, desto geringer muß natürlich die objektive Bedeutung der Kunst und desto hervorragender dementsprechend der Wert des ästhetischen Subjektsverhaltens sein

1) Georg Simmel, Schopenhauer und Nietzsche, 2. Aufl., München und Leipzig 1920, S. 119—120.

2) Arthur Schopenhauers sämtliche Werke, herausgegeben von Eduard Grisebach, Bd. 1, S. 285.

und umgekehrt. Die beiden extremen Fälle sind für Schopenhauer die Baukunst und das Drama; während in jener die Ideen eine so geringe Rolle spielen, daß der ästhetische Genuß ganz auf Rechnung des reinen Subjekts des Erkennens kommt, bringt dieses die bedeutendsten Ideen zum Ausdruck und verlegt damit den ästhetischen Sinn ganz in das Objekt. Das also ist die Begründung, durch die Schopenhauer es rechtfertigt, daß der Wert des Aesthetischen nicht ausschließlich aus der Idee herzuleiten ist. Tatsächlich dürften jedoch die unausgesprochenen Motive, die notwendig zu dieser Auffassungsweise hinführen mußten, aus einer ganz anderen Richtung seines Denkens herstammen. Die pessimistische Voraussetzung erfordert nämlich, wie wir bereits gesehen haben, eine Werttheorie, nach der jeder Wert einzig und allein in dem negativen Moment der Aufhebung des Wollens und des damit verbundenen Leidens besteht. Die konsequente Durchführung dieser Theorie hätte es nun Schopenhauer überhaupt unmöglich machen müssen, in dem eminent positiven Faktor einer objektiv gegebenen Idee selbst den ästhetischen Wert zu erblicken. Denn in demselben Maße, in dem eine solche Auffassung dem ästhetischen Sachverhalt gemäß ist (wenn wir einmal von der metaphysischen Bedeutung der Idee ganz absehen), widerspricht sie der pessimistischen Voraussetzung. Nach dieser müßte der Sinn des Aesthetischen ganz ausschließlich in dem vom Willen befreiten Verhalten des rein erkennenden Subjekts gefunden werden. Wenn nun auch Schopenhauer in dieser Hinsicht nicht streng konsequent verfahren ist, so verstehen wir doch gerade von hier aus das Unbestimmte seiner Auffassungsweise. Der pessimistische Zug seines Weltbildes war es also, der ihn seinerseits daran hinderte, das Aesthetische mit einem positiven Wertgehalt auszustatten. Damit aber war Schopenhauer wieder eine Möglichkeit genommen, die Selbständigkeit der ästhetischen Sphäre wirklich eindeutig und widerspruchslos zu begründen. —

Das Aesthetische war also vor allem bestimmt durch den objektiven Gegenstand, durch die Idee. Wie sehr diese Auffassung des Aesthetischen jedoch metaphysisch bedingt war, haben wir oben nachgewiesen. Daneben finden sich nun aber bei

Schopenhauer auch Ansätze zu einer Betrachtungsweise, die das Gebiet des Aesthetischen rein formal aus einer Abgrenzung gegen die theoretische Sphäre herauszustellen versuchen. Dahin gehören alle die Ausführungen, die den anschaulichen Charakter des ästhetischen Gegenstandes betonen und ihn der Begriffswelt des Theoretischen gegenüberstellen. Aus dem Gegensatz von Begriff und Anschauung soll der Unterschied des Theoretischen und Aesthetischen deutlich werden. Während der abstrakte Begriff immer auf die Beziehungen abhebt, in die die einzelnen realen Dinge eingeordnet sind, geht die primäre und fundamentale Erkenntnisweise der Anschauung aus auf den aus allen Relationen herausgelösten Gegenstand, auf das konkrete Individuum. Freilich ist dieses nun nicht als Individuum ästhetisch relevant, sondern nur insofern, als in ihm das Wesen der Dinge, die Idee, anschaulich zum Ausdruck kommt. Mit der Erkenntnisweise der Anschauung verbindet also Schopenhauer unmittelbar das Moment des Wesentlichen und in sich Vollendeten, wie mit der der abstrakten Begriffe das Moment des bloß Relativen und Fragmentarischen. Was nun diese formale Unterscheidung von Theoretischem und Aesthetischem trotzdem unzureichend sein läßt, ist weniger der Umstand, daß Schopenhauer eigentlich über Andeutungen kaum hinausgekommen ist, es ist vielmehr die Tatsache, daß ihm der Gegensatz von Wesentlichem und Unwesentlichem zusammenfällt mit dem formallogischen des Allgemeinen und Besonderen. Das in der Anschauung unmittelbar erfaßte Wesen der Idee kann nämlich Schopenhauer seinem Inhalte nach nicht anders bestimmen, als daß er es ganz im Sinne abstrakter Begriffsbildung von allen besonderen Merkmalen befreit und mit allgemeiner Bedeutung ausstattet. Damit aber übersieht Schopenhauer völlig jenes charakteristische Moment alles Aesthetischen, das darin besteht, daß dieses eben nicht als Ausdruck eines Allgemeinen, sondern gerade als einmaliges und einzigartiges Individuum Träger eines besonderen Wertes ist. Was nun aber Schopenhauers Unterscheidung des Theoretischen und des Aesthetischen letzten Endes ganz unfruchtbar macht, das ist die Tatsache, daß er dabei einen Begriff des Theoretischen voraus-

setzt, der völlig unhaltbar ist. Begriffliches Erkennen ist für Schopenhauer ausnahmslos die intellektuelle Betätigung im Dienste des Willens. Ein „interesseloses" Erkennen der Wahrheit rein um der Wahrheit willen kennt er gar nicht. Daher muß denn in der Tat die formale Abgrenzung des Aesthetischen gegen das Theoretische hinfällig werden; denn es kann keinen Sinn haben, das Aesthetische von einem Phänomen abzugrenzen, das auf so völlig heterogenen Bedingungen beruht, daß nicht einmal von einem Minimum der Vergleichbarkeit die Rede sein kann. Aus dieser unzureichenden Auffassungsweise des Theoretischen stammt auch der ausgesprochene intellektualistische Charakter von Schopenhauers Aesthetik, den Volkelt mit vollem Recht betont hat [1]). Da nämlich das begriffliche Erkennen immer abhängig bleibt von den Zwecken des praktischen Lebens, so fällt die wahre, d. h. zwecklose und daher autonome Erkenntnis, die Schopenhauer vorauszusetzen eben doch nicht umhin kann, mit der ästhetischen Kontemplation der Idee zusammen. In der Idee haben wir also sowohl den Gegenstand der Kunst wie das Objekt des wahren Erkennens zu erblicken. Während einerseits Schopenhauer die begriffliche Erkenntnis zu einem bloßen Mittel des praktischen Verhaltens degradiert, läßt er die intuitive Erkenntnis der Ideen unmittelbar mit der ästhetischen Kontemplation zusammenfallen. Die eine Auffassung stellt das Theoretische überhaupt außer alle Vergleichbarkeit mit dem Aesthetischen, die andere begründet eine intellektualistische Ansicht des Aesthetischen selbst. Aus beiden ist daher eine Einsicht in die autonome Stellung des Aesthetischen nicht zu gewinnen.

Zusammenfassend können wir also feststellen: Schopenhauer erkannte den kontemplativen Charakter des Aesthetischen. In ihm erblickte er ein wesentliches Moment desselben, das dieses von allem Metaästhetischen unterschied. Daher mußte ihm auch die konstitutive Bedeutung einer transzentendalen Form zugesprochen werden. Die Art und Weise aber, wie Schopen-

1) Johannes Volkelt, Arthur Schopenhauer, 3. Aufl., Stuttgart 1907, S. 314.

hauer diese Erkenntnis im Zusammenhang seines gesamten philosophischen Schaffens verwertete, konnte ihr selbst, wie wir gesehen haben, nicht förderlich sein. Die metaphysische Ideenlehre sowohl wie der pessimistische Grundzug seines Weltbildes waren geeignet, die Autonomie des Aesthetischen illusorisch zu machen. Daß Schopenhauers Versuch, das Aesthetische gegen das Theoretische abzugrenzen, an der Unhaltbarkeit seiner Auffassung des Theoretischen scheitern mußte, haben wir zuletzt nachgewiesen. Inwiefern nun aber doch einer solchen gegenseitigen Abgrenzung von Theoretischem und Aesthetischem hinsichtlich der Autonomie der beiden Gebiete eine besondere Bedeutung zukommt, das wird uns die Betrachtung der Kunsttheorie Konrad Fiedlers zeigen, zu der wir im folgenden Kapitel übergehen.

5. Kapitel.

Konrad Fiedler.

Es bedarf wohl kaum ausdrücklicher Rechtfertigung, daß in einer Untersuchung, die die Herausarbeitung des ästhetischen Eigenwertes problemgeschichtlich verfolgt, Konrad Fiedler besondere Würdigung erfahren muß. War doch das uns beschäftigende Problem das Problem, dem er seine Lebensaufgabe widmete. In lebendiger Berührung mit einer großen Kunst, dabei von einer seltenen Selbständigkeit des Denkens, war Konrad Fiedler in der Tat wie kaum ein anderer dazu berufen, den Voraussetzungen aller Kunst nachzugehen und sie zu ergründen. Wie er die Bedeutung der Kantischen Philosophie darin sah, daß sie allen dogmatischen Fragen nach dem Sein der Dinge die Frage nach dem Sinn unserer Erkenntnis der Dinge gegenüberstellte, so wollte er in bewußtem Anschluß an Kant und in selbständiger Fortbildung kritischer Gedankenarbeit die Fruchtbarkeit der kritischen Methode für das Problem der Kunst erweisen und allen Fragen nach deren Sein, Werden und Wirken die eine Frage nach ihrem Sinn und ihrer Bedeutung entgegenhalten. Dabei schloß er sich freilich mehr den allgemeinen Prinzipien der Kantischen Erkenntnistheorie als ihrer besonderen

Formulierung für das ästhetische Problem in der Kritik der Urteilskraft an, wie er denn bei aller Wertschätzung Kants doch die Leistung der Kritik der Urteilskraft gerade für das ihn interessierende Problem etwas verkannte [1]).

Die Notwendigkeit, den apriorischen Bedingungen der Kunst nachzufragen, ergab sich für Fiedler, wenn er an die Fülle außerkünstlerischer Gesichtspunkte dachte, die, zur Beurteilung der Kunst herangezogen, natürlich eine sinnvolle Deutung allein aus dem ihr eigentümlichen Wesen heraus ausschließen. Daher war es ihm zunächst die wichtigste Aufgabe, diese Gesichtspunkte in ihrer Mannigfaltigkeit aufzuzeigen und ihren außerkünstlerischen Charakter darzutun, um so das Feld freizumachen für seine Betrachtung, die lediglich darnach strebt, die Kunst aus dem ihr immanenten Bedeutungsgehalt heraus zu verstehen. Allerdings war sich Konrad Fiedler durchaus klar darüber, daß mit einem „Verstehen" der Kunst immer nur eine theoretische Aufgabe umschrieben war, die selbst wiederum nicht mit „künstlerischem Verhalten" zusammenfiel. Ferner war ihm auch das besonders deutlich, daß das endgültige Verständnis des Urphänomens „Kunst", also die adäquate theoretische Formulierung des künstlerischen Gehaltes, lediglich als ein theoretischer Gewinn zu verzeichnen sei, aus dem sich keinerlei Folgerungen normativer Art für die Gestaltung der Kunst in der Wirklichkeit ableiten ließen. Die Bedeutung, die die metaästhetischen Beziehungen zur Kunst im kulturellen Leben gewonnen haben, bleibt somit völlig unangetastet, und es handelt sich für Fiedler nur darum, der wissenschaftlichen Besinnung die Aufgabe zuzuweisen, das, was das Leben in ungeschiedener Buntheit verwirklicht, in begrifflicher Isolierung einer restlosen theoretischen Klarheit zuzuführen.

Zu den außerkünstlerischen Beziehungen zur Kunst gehört nun auch das wissenschaftliche Verhalten, das Kunst zum Gegenstand hat; und zwar nicht nur jene Formen von Kunstwissenschaft, die einzelne Momente am realen Kunstwerk isolieren, um sie einem objektiven Sachzusammenhange einzuverleiben, dahin gehören vielmehr auch jene wissenschaftlichen Untersuchungen,

1) Worauf das beruht, wird weiter unten zu besprechen sein.

die — wie die Kunsttheorie Fiedlers selbst — darnach streben, gerade das Wesen des künstlerischen Gehaltes zu erforschen. Auch in diesem Falle ist die wissenschaftliche Einstellung metaästhetisch, und das Wesen der Kunst muß, soll es überhaupt Gegenstand wissenschaftlicher Betrachtung werden können, bereits einer außerwissenschaftlichen Erfahrung, dem künstlerischen Verhalten, gegeben sein. Die Tatsache also, daß Kunst zwei ganz verschiedenen Welten angehören kann, von denen nur die eine „ursprünglich", d. h. wesentlich, die andere aber (die theoretische) durchaus sekundär ist, führte Fiedler auf den Gedanken, ob es nicht möglich wäre, eine Einsicht in das Wesen der Kunst durch eine gegenseitige Abgrenzung von wissenschaftlichem und künstlerischem Verhalten zu gewinnen. Damit war ein Ausgangspunkt für die weitere Untersuchung gefunden, dessen Bedeutung wir erkennen werden, wenn wir uns daran erinnern, wie die Theorie des l'art pour l'art nicht zuletzt deswegen in Aesthetizismus ausarten konnte, weil ihr die besondere Stellung des ästhetischen Phänomens innerhalb der Reihe der übrigen kontemplativen Werte des Theoretischen und Mystischen unbekannt geblieben war. Wir dürfen also von einem Unternehmen, welches das theoretische Verstehen der Kunst durch ihre Abgrenzung gegen die Wissenschaft zu erreichen sucht, erwarten, daß es der eigentümlichen Struktur des Aesthetischen begrifflich gerecht wird. In der Tat gelangte Konrad Fiedler auf diesem Wege zu Ergebnissen, die als ein unverlierbarer Besitz der Aesthetik anzusehen sind [1]). Wenn im folgenden versucht

1) Ueber Fiedlers nicht sehr glückliche Unterscheidung von Kunsttheorie und Aesthetik weiter unten. — Für das Verständnis seiner Theorie kommen hauptsächlich in Betracht die beiden Schriften „Ueber die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst" (1876) und „Ueber den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit" (1887). Das aus dem Nachlaß stammende Fragment „Wirklichkeit und Kunst" nimmt den Gedankengang dieser Schriften wieder auf, ohne jedoch zu wesentlich neuen Ergebnissen zu gelangen. Sämtliche Abhandlungen finden sich jetzt in Konrad Fiedlers Schriften über Kunst, herausgegeben von Hermann Konnerth, 2 Bde., München 1913/14. Die Arbeit von H. Konnerth, Die Kunsttheorie Konrad Fiedlers, München und Leipzig 1909, gibt im großen und ganzen ein richtiges und auch zureichendes Bild, obschon sie es an kritischer Stellungnahme fehlen läßt.

wird, von diesen Ergebnissen, soweit sie für unseren Zusammenhang wichtig sind, in Kürze zu berichten, so ist es dabei unsere Absicht, die Darstellung von Fiedlers Gedanken möglichst unabhängig zu machen von seiner Terminologie. Denn einmal ist die Problematik der Kunst von ihm auf dem Sondergebiet einer ganz bestimmten Kunst entdeckt und auch nur für dieses Gebiet, nämlich die bildende Kunst, entwickelt worden, so daß ein Anschluß an seine Terminologie leicht den Anschein erwecken möchte, als ob die in der Abgrenzung gegen den theoretischen Wert gewonnene Sonderstellung des Aesthetischen nur für die bildende Kunst Geltung hätte. Zum andern aber ist die Terminologie Fiedlers selbst nicht immer glücklich und einwandfrei; so werden von ihm, um nur dies eine zu erwähnen, „seelisch" und „geistig" durchgehend promiscue gebraucht, ein Sprachgebrauch, der nicht allein terminologisch anstößig bleibt, der vielmehr mit erheblichen Irrtümern verknüpft ist. —

Um das künstlerische Verhalten vom wissenschaftlichen abzugrenzen, ist die Kenntnis eines Gebietes notwendig, zu dem sowohl Kunst wie Wissenschaft in Beziehung gebracht werden können. Ein solches Gebiet existiert nun in der Tat: es ist die uns allen unmittelbar gegebene „Erlebniswirklichkeit" [1]). Wenn wir dieser nur erlebend gegenüberstehen, so verhalten wir uns anders, als wenn wir wissenschaftlich oder künstlerisch tätig sind. Ebenso ist das Weltbild, das uns die unmittelbare Erlebniswirklichkeit gewährt, durchaus verschieden von der Auffassungsweise der Welt in Wissenschaft und Kunst. Können wir nun nachweisen, daß die Eigenart des wissenschaftlichen und künstlerischen Weltbildes gerade darauf beruht, daß in beiden Umfor-

1) Daß in dem Gegebensein dieser Wirklichkeit noch ein erkenntnistheoretisches Problem steckt, wird von Fiedler nicht berücksichtigt, ist aber auch für die vorliegenden Probleme nicht von Interesse. — Fiedlers erkenntnistheoretische Ansichten sind charakterisiert durch einen extremen Nominalismus. Denken und Erkennen sind für ihn mit dem Sprechen identisch. Der Irrtum dieser Anschauung ist zu offensichtlich, als daß er einer eingehenden Widerlegung bedürfte. Uebrigens lassen sich die für die Aesthetik bedeutsamen Ausführungen Fiedlers ganz unabhängig von seinen erkenntnistheoretischen Irrtümern darstellen. Vgl. dazu auch Jonas Cohn, Allgemeine Aesthetik, Leipzig 1901, S. 114.

mungen der ursprünglichen Erlebniswirklichkeit vorliegen, dann muß es auch gelingen, die wesentlichen Verschiedenheiten von Kunst und Wissenschaft zu ermitteln. Denn man muß dann nur festzustellen versuchen, worin sich die Struktur der künstlerisch gestalteten von der der wissenschaftlich erkannten Wirklichkeit unterscheidet. Kunst und Wissenschaft gleichen sich dann also darin, daß sie beide der bloß erlebten Wirklichkeit gegenüber sinnvolle Formungen eines gegebenen Materials sind, und unterscheiden sich nur durch die Art und Weise, wie sie dieses Material gestalten. Um dies verständlicher zu machen, gilt es zunächst, die Struktur der Erlebniswirklichkeit selbst näher zu charakterisieren. Was wir in der sinnlichen Wahrnehmung erfassen, das ist eine bunte Welt dauernd wandelnder Gestalten; ein ewiges Entstehen und Vergehen mannigfaltigster Wirklichkeitselemente, die in ihrer unendlichen Fülle ein eigentliches „Weltbild" von geschlossener unveränderlicher Form gar nicht zustande kommen lassen. Wir besitzen in der Erlebniswirklichkeit gar keine irgendwie geordnete Welt, keinen Kosmos, sondern nur ein Chaos auf uns einstürmender Impressionen. Trotzdem könnte man glauben, in diesem chaotischen Reichtum von Wahrnehmungen die „Substanz" der Welt zu besitzen, mit der man sich nicht nur zu begnügen brauche, mit der man vielmehr alles Wesentliche erfaßt habe. Daran ist soviel richtig, daß es in der Tat keine ursprünglichere Welt gibt als die Erlebniswirklichkeit, und wem es auf den Reichtum des bloßen Erlebens ankommt, der wird über die Erlebniswirklichkeit auch gar nicht hinaus wollen. Wie wenig damit aber gewonnen ist, das hat bereits Konrad Fiedler aufs deutlichste ausgesprochen: „Auch der reichste und vollkommenste Sinnesbesitz läßt seinen Eigentümer nur auf einem sehr niedrigen Standpunkte erscheinen, solange er nichts anderes bleibt als Sinnesbesitz. Die geistige Entwicklung des Menschen beginnt erst da, wo er aufhört, sich bloß sinnlich wahrnehmend zu verhalten, wo er anfängt, die sinnlich wahrgenommene Wirklichkeit als ein gegebenes Material anzusehen und gemäß den Forderungen seines Verstandes zu bearbeiten, zu verwerten, zu verwandeln" [1]). Jedes sinnvolle Ver-

1) Schriften über Kunst, Bd. 1, S. 216.

halten strebt also über das bloße Erleben hinaus. Es versucht, aus der Erlebniswirklichkeit Wirklichkeiten von bedeutungsvollem Gehalt zu machen, aus dem Chaos einen Kosmos. Sobald dies einmal feststeht, muß nun weiterhin aber auch klar werden, daß in demselben Augenblick, in dem wir die unmittelbar gegebene Welt der Erlebniswirklichkeit hinter uns lassen, um zu geformten Weltbildern überzugehen, der unübersehbare Reichtum der sinnlichen Erfahrung verloren gehen muß. Die Mannigfaltigkeit der Wirklichkeit offenbart sich lediglich einem dumpfen Erleben und kann in ihrer Fülle nicht restlos eingehen in eine über das bloße Empfinden hinausstrebende Auffassungsweise, sei sie b e g r i f f l i c h e r oder — was für die Deutung der Kunst wichtig wird — a n s c h a u l i c h e r Art. Wir begreifen also, daß die Umformungen, die Wissenschaft und Kunst mit der Erlebniswirklichkeit vornehmen, darin bestehen müssen, daß in ihnen die restlos nicht zu bewältigende Mannigfaltigkeit dieser Erlebniswirklichkeit so vereinfacht wird, daß sie als Material einer gestaltenden Formung zugänglich sein kann. Damit wird dann die Aufgabe einer gegenseitigen Abgrenzung von Wissenschaft und Kunst dahin bestimmt, daß es zu zeigen gilt, wie aus diesem Material in begrifflicher Arbeit einmal das theoretische, in anschaulicher Gestaltung aber das künstlerische Weltbild entsteht. Bei dieser Untersuchung ist F i e d l e r durchaus frei von pragmatistischen Gesichtspunkten. Es besteht für ihn gar kein Zweifel, daß Kunst und Wissenschaft nicht etwa als Weiterbildungen einer bereits im praktischen Leben vorliegenden Umformung der Erlebniswirklichkeit anzusehen sind, daß ihre Struktur vielmehr ohne jede Rücksicht auf die praktischen Bedürfnisse des Lebens allein aus einer immanenten Gesetzlichkeit heraus zu begreifen ist.

Eine eingehende Theorie der W i s s e n s c h a f t lag nicht in F i e d l e r s Absicht. Er beachtete sie nur so weit, als sich von ihr das Wesen der Kunst deutlich abheben ließ. Es kam ihm also vor allem darauf an, nachdem er gezeigt hatte, wie mit der wissenschaftlichen Begriffsbildung überhaupt erst eine sinnvoll geordnete Wirklichkeit gegeben war, nun auch die Grenzen des wissenschaftlichen Weltbildes aufzuzeigen und auf jene Momente

zu reflektieren, die über die Wissenschaft hinaustreiben zur Gestaltung eines neuen ebenso notwendigen und objektiven Weltbildes. Es war gezeigt worden, daß die unübersehbare Mannigfaltigkeit der Erlebniswirklichkeit nicht eingehen konnte in die Welt der abstrakten Begriffe; daß diese Welt überhaupt erst dadurch zustande kam, daß sie von dieser Unübersehbarkeit abrückte und sie vereinfachte. Nun ist aber andererseits ebenso klar, daß ein sinnvolles Weltbild (welcher Art auch immer) sich nicht damit begnügen kann, anstatt des Ganzen nur einen Teil der Welt wiederzugeben. Sich der Totalität der Welt zu bemächtigen, oder vorsichtiger ausgedrückt, bei der Bemächtigung der Welt zu einem E n d e zu gelangen, das bleibt die Aufgabe jedes sinnvollen Weltbildes. Von diesen Gedanken aus versteht man die Struktur der Wissenschaft. Da ihr die Totalität der Welt nicht unmittelbar gegeben ist, kann sie ihr nur „aufgegeben" sein in dem Sinne, daß sie sich ihr in einem unendlichen Prozesse theoretischer Wirklichkeitsgestaltung anzunähern versucht. Verbindet man mit dieser Einsicht nun die Ueberlegung, daß es zum Charakter begrifflicher Abstraktion gehört, mit der Vereinfachung des gegebenen Sinnenmaterials auch von dessen ursprünglicher Anschaulichkeit abgedrängt zu werden, so ergeben sich von hier aus vielleicht die Gesichtspunkte, die über die Wissenschaft hinaus- und auf ein neues Weltbild hinweisen. Man braucht sich nämlich dieses nur so vorzustellen, daß es einmal viel mehr, als das mit abstrakten Begriffen möglich war, an der Anschaulichkeit seines Materials festzuhalten vermag, daß es fernerhin bei seiner Ausgestaltung nicht auf einen unendlich fortschreitenden Prozeß angewiesen ist, sondern im Endlichen bereits sein Ende erreicht, um damit dem Begriff eines künstlerischen Weltbildes näher zu kommen. Die Grenzen wissenschaftlichen Erkennens liegen also, wie F i e d l e r sehr richtig gesehen hat, nicht jenseits des Gebietes einer möglichen Erkenntnis, sondern sehr viel näher, sozusagen diesseits einer möglichen Erkenntnis [1]). Sie sind es, die die Einsicht in das Wesen der K u n s t eröffnen.

Bedenken wir, daß auch die a n s c h a u l i c h e n [2]) Momente

1) A. a. O. Bd. 1, S. 206.

2) Von „anschaulich" oder von „Anschauung" ist im folgenden

der Erlebniswirklichkeit von unerschöpflicher Mannigfaltigkeit sind, so können wir es jedenfalls als eine sinnvolle Aufgabe ansehen, auch diese Mannigfaltigkeit so zu vereinfachen, daß ein Weltbild daraus entsteht, ohne dabei jedoch, wie das bei der wissenschaftlichen Begriffsbildung der Fall war, den Boden der Anschauung selbst zu verlassen. Die Anschauung wird dann also nicht mehr als etwas angesehen, das in begrifflicher Abstraktion zu überwinden wäre, sondern als eine Erscheinung, der um ihrer selbst willen Bedeutung zuzusprechen ist. Freilich kann der Anschauung eine eigenartige Bedeutung nur dann zukommen, wenn sie auch ihrerseits aus dem unaufhörlich wechselnden Chaos des bloßen Empfindungslebens herausgehoben und einem in sich sinnvollen nicht Begriffs- sondern Anschauungszusammenhange eingefügt wird. Das aber zu tun, macht das Wesen künstlerischer Gestaltung aus. Damit hat sich uns also die Aussicht eröffnet, daß es neben der theoretischen Bemächtigung der Welt eine solche durchaus anderer Art geben muß, die darum doch nicht weniger notwendig ist. Ihr Sinn besteht in einer Formung der Wirklichkeitselemente, die den anschaulichen Charakter ihres Materials bewahrt und trotzdem zu einem in sich geschlossenen und vollendeten Weltbild gelangt. Die Einsicht in die Möglichkeit eines solchen Weltbildes ist mit der Einsicht in das Wesen der Kunst identisch.

Es gehört zu den charakteristischen Eigenschaften der Anschauung, daß sie, auch wenn sie aus dem Gewühl der Empfindungen herausgestellt wird, in viel geringerem Maße als der abstrakte Begriff den Reichtum des unmittelbaren Lebens zerstört. Die Anschauung wird viel weniger als der Begriff von der Unmittelbarkeit der Erlebniswirklichkeit abgedrängt. Damit mag es zusammenhängen, daß eine anschauliche Gestaltung mit ihrem Weltbilde viel eher fertig wird als der Aufbau einer Wirklichkeit in akstrakten Begriffen. Mit anderen Worten, während der Wissenschaft die Totalität ihres Gegenstandes als Idee im Kantischen Sinne so gegeben ist, daß ihr die Bemächtigung dieses Gegenstandes immer nur als das Ziel eines unendlich fortschrei-

immer da die Rede, wo bei Fiedler gemäß der Beschränkung seiner Darstellung auf die bildende Kunst der Ausdruck „sichtbar" Verwendung findet.

tenden Prozesses vorschweben kann, besitzt die Kunst ihren anschaulichen Gegenstand bereits in jeder ihrer vollendeten Gestaltungen. „Was die Kunst leistet, das leistet sie ausschließlich in sich und in jedem Augenblicke voll und ganz." Der Sinn des einzelnen Kunstwerks besteht also gerade darin, daß es nicht als Glied in einer Kette unabsehbaren Fortschrittes zu bewerten ist, sondern daß es in sich selbst genugsam restlos seine volle Bedeutung verkörpert. Die Kunst ist also immer am Ende. Freilich ist diese „Voll-Endlichkeit" der Kunst, wie wir unter Vorausnahme einer erst im letzten Kapitel zu erörternden Begriffsbildung sagen dürfen, erkauft mit einer Einschränkung des Materials, die noch zu besprechen ist. Während in der Wissenschaft alles das, was begrifflicher Erörterung zugänglich ist, als Material theoretischer Formung anzusprechen ist, bleibt umgekehrt in der Kunst eine Fülle von Anschauungen von jeder künstlerischen Gestaltung von vornherein ausgeschlossen. Daß die Kunst in ihren Werken jeweils zu einem Ende gelangt, das ist eben nur zu begreifen, wenn man sich klar macht, daß sie es bei ihren Formungen nicht mit der Totalität aller möglichen Anschauungen zu tun hat, sondern immer nur mit einem eng begrenzten Teil derselben. Eine ganze Reihe von Anschauungen bleibt nun einmal angewiesen auf die bloße Erlebniswirklichkeit oder auf eine Verarbeitung durch Begriffe, während nur ein kleiner Teil von ihnen zu jenen Formen gelangen kann, die ein ebenso anschauliches wie sinnvolles Weltbild bedeuten [1]). Zusammenfassend verstehen wir also die Struktur der Kunst dahin, daß sie einmal als Formung von anschaulichem Material der ursprünglichen Erlebniswirklichkeit näher bleibt als die Welt wissenschaftlicher Begriffe, daß sie fernerhin bei ihrer Gestaltung in jedem einzelnen Kunstwerke zu einem Ende gelangt und nicht wie die Wissenschaft auf einen unendlichen Fortschritt angewiesen ist, daß sie dagegen aber auch nur einen Teil des anschaulich Gegebenen bearbeitet, während es die Wissenschaft immer mit der Totalität des Materials zu tun hat.

Wir haben damit in aller Kürze die wichtigsten Ausführungen von Fiedlers Kunsttheorie charakterisiert, und es bleibt uns

1) Schriften über Kunst, Bd. 1, S. 308 f.

nur noch übrig zu fragen, was denn nun in der Tat mit dieser Theorie für das Verständnis der Kunst geleistet ist. Fiedler war, wie wir gesehen haben, vor allem daran gelegen, alle metaästhetischen Einstellungen von der Deutung der Kunst fernzuhalten. Es war nun aber der außerästhetische Charakter solcher Einstellungen, die in der sozialen Sphäre des Lebens gründen, eher erkannt worden, als der von Einstellungen, die, ohne künstlerisch zu sein, doch einem asozialen kontemplativen Verhalten angehören. Das mußte zur Folge haben, daß entweder theoretisches oder religiös-mystisches Verhalten den ästhetischen Eigenwert verdrängten, oder aber, daß die ästhetische Einstellung in Unkenntnis ihrer besonderen Struktur sich für die einzige kontemplative Einstellung halten und damit in einen uneingeschränkten Aesthetizismus verfallen konnte (Theorie des l'art pour l'art). Es bleibt das große Verdienst Fiedlers, die ästhetische Sphäre nun vor allem gegen ein kontemplatives Verhalten, gegen den theoretischen Wert abgegrenzt zu haben. Damit war ein für allemal die Stellung der Wissenschaft zur Kunst ganz eindeutig dahin bestimmt, daß ihr lediglich ein theoretisches Verstehen eines atheoretischen Gebietes zukommt, dessen atheoretische Ursprünglichkeit nicht in die theoretische Besinnung eingehen kann. Umgekehrt war damit für das ästhetische Verhalten erwiesen, daß es nicht die einzige Gestaltung der Wirklichkeit ist, daß neben ihm auch die Wissenschaft zu einem eigengesetzlichen Weltbild gelangen kann. Fiedler hat nun aber mit der gegenseitigen Abgrenzung von Kunst und Wissenschaft noch sehr viel mehr gewonnen. Mit der Einsicht, daß in beiden nichts anderes als Umformungen eines unübersehbaren und ursprünglich gegebenen Materials vorliegen, war endgültig jeder Abbild- und Nachahmungstheorie der Boden entzogen. Damit war aber sowohl für die Wissenschaft wie für die Kunst der verhängnisvolle Irrtum einer Zweiweltentheorie restlos abgewiesen und so erst die Bedingung geschaffen, die es ermöglicht, die eigentümliche Bedeutung von Kunst und Wissenschaft zu ergründen. Darin, daß Fiedler gelegentlich auch das ästhetische Verhalten ein „Erkennen" genannt hat, könnte man freilich einen Widerspruch gegen seine eigene Theorie sehen und der Meinung sein, Fied-

l e r habe damit seine wesentlichsten Ergebnisse widerrufen. Das trifft aber nicht zu. Wenn F i e d l e r auch die künstlerische Tätigkeit ein Erkennen nennt, so war er sich natürlich durchaus klar darüber, daß dieses Erkennen mit begrifflichem Denken nichts zu tun hat. Allerdings ist auch dann noch diese Ausdrucksweise recht wenig glücklich, und sie weist in der Tat auf eine Lücke in den Erkenntnissen F i e d l e r s hin, die es sich klar zu machen gilt, um das Bild von seiner Theorie zum Abschluß zu bringen.

Es wäre nahe gelegen, nach der Erforschung der eigentümlichen Struktur der Kunst nun auch zu fragen, von welchem zentralen W e r t her dieser strukturell so gearteten Erscheinung Bedeutung zukommt. Wie sich eine Theorie der Wissenschaft nicht damit begnügen kann, lediglich die Struktur wissenschaftlichen Erkennens aufgezeigt zu haben, vielmehr darüber hinaus festzustellen hat, daß die Wissenschaft im Dienste eines Wertes, nämlich der W a h r h e i t, steht, so hat auch die Aesthetik schließlich nach dem W e r t zu fragen, der erst die Kunst zu einem sinnvollen Gebilde macht. Versucht man, diesen Wert terminologisch festzulegen, so bietet sich wohl kaum ein anderes als das Wort „S c h ö n h e i t" dar. Gewiß darf man bei diesem Worte ebensowenig an den Inhalt einer bloßen Empfindung denken wie an die Schönheit einer ganz bestimmten Kunst. Der ästhetische Wert der Schönheit muß vielmehr so umfassend gedacht werden, daß sich die Schönheit noch so verschiedener Kunstwerke von ihm aus verstehen läßt. Daß das Wesen der Kunst also letzten Endes nur unter dem Gesichtspunkt eines Wertes zu verstehen ist, das hat F i e d l e r völlig übersehen. Diese Zurückhaltung dem ästhetischen Wertproblem gegenüber führt ihn dann dazu, in der Schönheit nichts anderes zu erblicken als ein ganz zufälliges Moment am Kunstwerk, das es auszuschalten gilt, wo nach dem Sinn der Kunst gefragt wird. Wer das Wesen der Kunst in der Schönheit findet, der begeht nach F i e d l e r eben den Fehler, daß er die Kunst von einer außerkünstlerischen Tatsache abhängig sein läßt. Indem nun F i e d l e r an der ursprünglichen Bedeutung des Wortes Aesthetik = Wahrnehmungstheorie festhält, verweist er die Schönheit in das Gebiet der „Aesthetik" und behält der „Kunsttheorie" die Sinndeutung der Kunst vor. Mit dieser

Trennung von Aesthetik und Kunsttheorie verbaut sich jedoch Fiedler das Verständnis der historisch bedeutsamen Erscheinungen der Aesthetik. Er muß so übersehen, daß gerade Kant die Eigenbedeutung der Kunst bereits erkannt hatte, und wenn er die Kritik der Urteilskraft als eine „Aesthetik" im Sinne seiner Auffassung bewertet, so spricht für seine Deutung nur der Umstand, daß Kant tatsächlich noch seiner Untersuchung ein „Seelenvermögen" zugrunde legte.

Mit der Verkennung des Wertgesichtspunktes hängt nun noch ein anderer Gedankengang Fiedlers zusammen, der leicht mißverstanden werden kann. Fiedler legt nämlich bei der Deutung der Kunst äußersten Wert auf das künstlerische Schaffen und die aktive Tätigkeit des Künstlers. Daß er dabei an ein soziales Verhalten denkt und die Kunst etwa aus der Reihe der kontemplativen Gebilde ausschließen möchte, darf man jedoch nicht annehmen. Die Aktivität des Künstlers stört nicht den asozialen und damit kontemplativen Charakter der Kunst. Fiedler will mit der Betonung des künstlerischen Schaffens lediglich eine ästhetische Zweiweltentheorie (Plotin) abweisen, die die Kunst von einer künstlerisch noch nicht gestalteten Idee her begreifen will. So sehr die Vermeidung dieses Irrtums anzuerkennen ist, so läßt sich doch nicht übersehen, daß Fiedler in das entgegengesetzte Extrem verfällt. Der Sinn des künstlerischen Verhaltens fällt nach ihm zusammen mit der schöpferischen Tätigkeit des Künstlers und mit dem daraus hervorgehenden realen Kunstwerk. Das Kunstwerk ist für ihn also nicht lediglich Wertträger, die Realisierungsstätte eines irrealen geltenden Wertes, sondern der ästhetische Wert selbst. So entspricht seinem erkenntnistheoretischen Nominalismus in gewissem Sinne ein ästhetischer Formalismus, der die begriffliche Trennung des Wertes vom Wertträger nur deshalb nicht zustande kommen läßt, weil der eigentümliche Charakter des Wertes unerkannt bleibt.

Wie dem nun aber auch sei, die Bedeutung Fiedlers für die Geschichte der Aesthetik kann nicht übersehen werden, und seine Leistung für das theoretische Verständnis der Autonomie der Kunst ist so hervorragend, daß ihre Darstellung in unserm Zusammenhange wohl gerechtfertigt ist.

6. Kapitel.

Rickerts System der Werte.

Es war wünschenswert erschienen, die Darstellung von Fiedlers Kunsttheorie möglichst unabhängig zu machen von seiner Terminologie. Wenn das bis zu einem gewissen Grade wirklich gelungen ist, so ist das nur der Tatsache zu verdanken, daß erst in der jüngsten Ausgestaltung der Philosophie die zum Teil bereits Fiedler vorschwebenden Gedanken jene Form begrifflicher Klarheit angenommen haben, die für eine fruchtbare Erörterung der Probleme unentbehrlich erscheint. So stammen denn wichtige Begriffe, die in dem vorangegangenen Kapitel Verwendung finden konnten, nicht von Fiedler selbst, sondern aus Rickerts Wertphilosophie. Schon der Begriff der „Erlebniswirklichkeit", von der sich die sinnvollen Gestaltungen der theoretischen und ästhetischen Sphäre gemeinsam abheben ließen, hat erst bei Rickert die eindeutig explizierte Bestimmung erfahren, die man bei Fiedler noch aus dem Zusammenhang seiner Ueberlegungen heraus lesen mußte. Diese Erlebniswirklichkeit wird von Rickert charakterisiert als ein heterogenes Kontinuum, als ein fortwährend wechselndes „Gewühl" von Eindrücken, das freilich in jedem Augenblicke erlebbar, das aber als Ganzes von einer sowohl „extensiven" wie „intensiven" Unübersehbarkeit ist, deren Ueberwindung den Sinn jedes mehr als bloß „erlebenden" Verhaltens ausmacht [1]). Die Ueberwindung dieser extensiven und intensiven Mannigfaltigkeit kann nur in einer gestaltenden Umformung der ursprünglichen Erlebniswirklichkeit bestehen. So entstehen also in der Gestaltung des unübersehbaren Chaos der Erlebniswirklichkeit sinnvolle Verhaltungsweisen. Hierin stimmt Rickert vollkommen mit Fiedler überein. Dagegen geht seine Auffassungsweise weit über die Fiedlers hinaus, wenn er ein theoretisches Verständnis der Struktur dieser Verhaltungsweisen von einer syste-

1) Ueber das heterogene Kontinuum vgl. Die Grenzen der naturwissenschaftlichen Begriffsbildung, 2. Aufl., S. 30 ff., 3. und 4. Aufl. Tübingen 1921, S. 24 ff.; ferner System der Philosophie, 1. Teil: Allgemeine Grundlegung der Philosophie, Tübingen 1921, S. 6 und 207.

matisch vollständigen Einsicht in die Möglichkeit von Umformungen der Erlebniswirklichkeit abhängig macht. Eine solche systematische Orientierung lag Fiedler völlig fern. Daher mußte denn auch seine Deutung des Wesens des Aesthetischen — so wertvoll die Abgrenzung des Aesthetischen gegen das Theoretische auch war — notwendig fragmentarisch bleiben. Der autonome Bestand des Aesthetischen läßt sich eben, wie das aus der Erörterung unseres einleitenden Kapitels bereits deutlich geworden sein muß, nicht gewinnen durch eine gelegentliche, mehr oder weniger zufällige Abgrenzung des Gebietes gegen das eine oder andere Sinnphänomen, er ist vielmehr erst das Resultat einer transzendentalphilosophischen Besinnung, für welche die in begrifflicher Isolierung vollzogene autonome Herausstellung der einzelnen Gebiete mit deren Einordnung in die philosophische Systematik identisch ist. Wenn wir also bei Rickert eine begrifflich sehr viel vollkommenere Umschreibung der Struktur des Aesthetischen vorfinden, so ist das nicht auf einen rein formalen Fortschritt der Begriffsbildung zurückzuführen, sondern beruht vielmehr auf dem Vorhandensein eines umfassenden philosophischen Systems, das sich die Begründung der Autonomie seiner Gebiete aus einem einheitlichen systematischen Begriffe heraus angelegen sein läßt. Diese Begründung aus einem systematischen Begriff garantiert erst die absolute Notwendigkeit der Gebiete. Wie wichtig das ist, werden wir einsehen, wenn wir uns daran erinnern, daß schon alles praktische Verhalten eine Umformung der Erlebniswirklichkeit voraussetzt, deren Gestalt von den praktischen Zwecken des Lebens abhängig bleibt. Wir hatten nun oben bereits eingesehen, daß mit dieser Umformung der Erlebniswirklichkeit die theoretisch oder ästhetisch geformten Weltbilder nicht identisch sind, ja, daß sie nicht einmal als Weiterbildungen dieser aus der Not des Lebens herausgewachsenen Umgestaltung der bloßen Erlebniswirklichkeit angesehen werden durften. Daß aber nun umgekehrt die Formen des Theoretischen und Aesthetischen mit einer autonomen Notwendigkeit ausgestattet sind, läßt sich solange überzeugend nicht nachweisen, als man dabei die konstitutiven Prinzipien eines umfassenden philosophischen Systems außer acht läßt. Erst wenn die Struktur des

Theoretischen oder Aesthetischen aus systematischen Bedingungen sich ableiten läßt, ist die Autonomie ihres Gebietes theoretisch gesichert.

Wir sahen, daß Fiedler noch versuchte, die Struktur des Theoretischen und des Aesthetischen allein aus einer Gegenüberstellung der beiden Gebiete zu gewinnen. Weiter aber als bis zu einem nur vorläufigen Ergebnis war auf diesem Wege nicht zu gelangen. Die Struktur der Gebiete enthüllte sich zwar in ihrer eigentümlichen Form, sie mußte aber ihrer notwendigen Geltung nach unbegreiflich bleiben. Damit war aber wiederum die Abgrenzung der sinnvollen Formen gegen das an praktischen Zwecken orientierte Weltbild völlig unzureichend, und die Theorie dieser Formen mußte, wenn sie auch selbst nicht an pragmatistischen Gesichtspunkten orientiert war, doch vollkommen hilflos den Argumenten einer relativierenden Auffassungsweise gegenüberstehen. Aus all diesen Unzulänglichkeiten führt, wie wir oben bereits andeuteten, allein der Gedanke, die Struktur einer sinnvollen Erscheinung aus einem Wert abzuleiten. Wie das Theoretische erst von dem Wert der Wahrheit her Dignität und Würde erhält, so läßt sich auch jedes andere sinnvolle Phänomen erst von einem entsprechenden Wert aus theoretisch befriedigend deuten. Damit rückt der Begriff des Wertes in den Mittelpunkt des philosophischen Interesses. Als der leitende Gesichtspunkt eines umfassenden Systems erweist er sich als eine Konsequenz transzendentaler Bemühung, die die Frage nach der Bedeutung eines Gebietes mit einem Hinweis auf den in ihm geltenden Wert zu beantworten sucht. Auch die in der Gestaltung der ursprünglichen Erlebniswirklichkeit realisierten Formen werden sich dann ihrem Sinne nach als Werte legitimieren, deren autonome Konstituierung und gegenseitige Abgrenzung die Angelegenheit einer philosophischen Wertsystematik sein muß.

Wenn wir also mit einer Charakterisierung von Rickerts System der Werte den Abschluß unserer problemgeschichtlichen Untersuchung herbeizuführen suchen, so findet dieses Unternehmen darin seine Rechtfertigung, daß bei Rickert (von Münsterbergs „Philosophie der Werte“ abgesehen) überhaupt zum erstenmal der Begriff des geltenden Wertes als der

zentrale Begriff eines umfassenden philosophischen Systems erscheint. Wir erhoffen von seiner „transzendentalen" Verwertung eine Klärung unseres Problems, der nicht mehr eine geschichtliche, sondern eine unmittelbar systematische Bedeutung zukommt. Allerdings müssen wir uns bei der Darstellung auf jene Gedankengänge beschränken, die wir mit unserem Problem der ästhetischen Autonomie in Verbindung bringen können. Wir werden also vor allem zu beachten haben, wie erst die systematische Stellung des Wertbegriffes die Struktur der Wertgebiete in ihrer absoluten Notwendigkeit verständlich macht. Dagegen müssen wir hier von einer Erörterung aller jener Probleme absehen, die mit dem Begriff eines philosophischen Systems überhaupt verbunden sind, wie wir denn auch die grundlegenden Untersuchungen, die die Fruchtbarkeit des Wertbegriffes für die philosophische Systematik erweisen sollen, nur in aller Kürze andeuten können.

Es sind zwei deutlich voneinander unterschiedene Ueberlegungen, die dazu drängen, ein System der Philosophie auf dem Begriff des geltenden Wertes aufzubauen. Die eine ist mehr erkenntnistheoretischer Art, während die andere aus einer Kritik der geläufigen Auffassungsweisen, die eine umfassende Weltanschauung zu vertreten vorgeben, auf den Begriff des Wertes hinführt. Wenden wir uns zunächst der erkenntnistheoretischen Erwägung zu. Sie hat die Tatsache zur Voraussetzung, daß die Philosophie die Existenz von W e r t problemen eigentlich nie geleugnet, daß sie diese Wertprobleme nur immer im Anschluß an die Aristotelische Einteilung der Philosophie als eine Domäne der praktischen Philosophie angesehen hat, und daß sie im Gegensatz zu dieser praktischen Philosophie die theoretische als eine völlig wertfreie Auffassung rein logischer Probleme deutete. Diese Anschauung wird in gewissem Sinne auch noch von K a n t vertreten, in dessen System sie als „Primat der praktischen Vernunft" in Erscheinung tritt. Tatsächlich war wohl nie daran gezweifelt worden, daß auch die sogenannte „praktische" Philosophie T h e o r i e war, und durch den Primat des Praktischen sollte lediglich zum Ausdruck gelangen, daß die eigentlich axiologischen Probleme dem besonderen Charakter der a t h e o r e t i s c h e n Sphäre entstammten. Damit war aber innerhalb einer rein theoretischen

Untersuchung den atheoretischen Gebieten ein sie auszeichnender Wertakzent verliehen, der auf jedem außertheoretischen Standpunkt begreiflich, auf dem Boden der Theorie selbst aber unerträglich sein mußte. Er trug in jedes philosophische System einen Dualismus, der die geschlossene systematische Einheit zu sprengen drohte. Kant hat, wie wir oben gesehen haben, diesen Dualismus in der Kritik der Urteilskraft zu überwinden gesucht; er hat aber auch in ganz anderer Weise bereits eine Korrektur dieser Anschauung angebahnt, die nur darin bestehen kann, daß man die theoretische Sphäre selbst als Wertsphäre deutet. Freilich sind die dahin führenden Gedanken von Kant selbst noch nicht in explizierter Form entwickelt worden, sie liegen aber, wie es scheinen will, dem immanenten Sinn der transzendentalen Methode zugrunde. Symptomatisch dafür sind vor allem zwei Motive, die schon bei Kant selbst in aller Deutlichkeit hervortreten. Einmal der besondere Charakter der transzendentalen Fragestellung, die als quaestio iuris nie den faktischen Bestand, sondern immer nur den Rechtsgrund, die Gültigkeit, mit einem Worte den Wert gerade des theoretischen Urteils festzustellen sucht; dann aber die Bedeutung, die bei Kant auch innerhalb der theoretischen Philosophie die Vernunftideen angenommen haben. Indem Kant die bevorzugten Gegenstände einer dogmatischen Metaphysik zu Ideen machte, denen keine Wirklichkeit zukommt, die aber gerade deshalb unserem erkennenden Verhalten als Ideale vorschweben sollen, hatte er bereits mit der Idee die beiden für den Wert charakteristischen Momente des irrealen Seins und des positiven Bedeutungsgehaltes verknüpft [1]). Diese Anregungen nun hat die moderne Wertphilosophie aufgegriffen und ausgestaltet. Sie hat gezeigt, daß neben den atheoretischen Gebieten auch die theoretische Sphäre bereits durch einen eigentümlichen Wert ausgezeichnet ist, daß damit also der Begriff des Wertes der Gesamtheit eines philosophischen Systems zugrunde zu legen ist. Zu demselben Ergebnis wie diese Ueberlegungen führen nun auch andere Gedankengänge, die nicht notwendig einem erkenntnistheoretischem Zusammenhange anzugehören brauchen. So hat z. B. Rickert in einer Kritik bekannter Formen von Welt-

1) Vgl. dazu Rickert, System der Philosophie I, S. 158.

anschauungen zu zeigen vermocht, daß sie alle ohne das Moment des Wertes notwendig zu beschränkter Geltung verurteilt sind, daß sie allen universalistischen Tendenzen einer Gesamtdeutung des Lebens und der Welt zu entsagen haben [1]).

Erst die Orientierung des Systems an dem Begriff eines geltenden Wertes ermöglicht eine einheitliche und umfassende Sinndeutung der verschiedenen Kulturerscheinungen. Sie alle in ihrem faktischen Bestande sind nun als die realen Güter anzusehen, an denen der irreale Wert seinen Ausdruck findet. Die Bedeutung sowohl wie die Struktur der Kulturwerte verlieren bei dieser Auffassung alles Zufällige. Sie werden vielmehr gerade in ihrer Besonderheit begriffen als die Momente eines notwendigen Bedeutungszusammenhanges. Das System der Werte ist daher keine bloße Zusammenfassung und Anordnung des zufällig gewordenen und historisch überlieferten Bestandes der Kulturwerte, sondern eine systematische Entfaltung der Werte aus übergeschichtlichen, zeitlos geltenden Momenten heraus, die in einer rein formalen Rangordnung der Werte sowohl den bereits anerkannten als auch den in der Zukunft allenfalls neu entstehenden Kulturgütern ihre eindeutig bestimmte Stelle anweist. Für diese Einteilung der Werte muß also alles bedeutungslos bleiben, was lediglich als empirisches Faktum mit der Realität der Kulturgüter verbunden ist, und kann nur das systematisch relevant sein, was sich als formales Moment aus dem Begriff des geltenden Wertes überhaupt ableiten läßt.

Es sind im wesentlichen zwei Gesichtspunkte formaler Art, die, unabhängig von aller geschichtlichen Entwicklung, mit dem Moment des Wertes unmittelbar gegeben sind. Einzeln für sich betrachtet, ist zwar keiner hinreichend, eine Systematik zu begründen, ihre gegenseitige Verbindung aber gewährleistet eine erschöpfende und vollkommen eindeutige Bestimmung der Werte [2]). Das erste dieser Prinzipien orientiert die Werte an dem Gegensatz des aktiven und des kontemplativen Verhaltens. Dieser Gegensatz schließt eine Alternative ein: jeder

1) A. a. O. S. 90 ff.

2) Vgl. zum folgenden Rickert, Vom System der Werte, Logos Bd. IV, 1913, und besonders die beiden letzten Kapitel der Allgemeinen Grundlegung der Philosophie, Tübingen 1921.

Wert muß entweder mit der Person des wertenden Subjekts verbunden sein, oder aber er muß ganz in dem Objekt gründen, das dann, aus dem persönlichen Wertungszusammenhang herausgestellt und isoliert, Gegenstand einer reinen Kontemplation ist. Es ist das also, wie wir sehen, derselbe Gegensatz, der unserer ganzen Untersuchung bisher schon zugrunde lag. An ihm hatte Kant zum erstenmal das Wesen des Aesthetischen erläutert. Daß mit ihm nicht lediglich ein zufälliger psychologischer Gesichtspunkt, sondern ein wirklich transzendentales Moment gegeben war, konnten wir ebenfalls bereits bei der Darstellung der Kantischen Aesthetik feststellen. Nur hatte Kant freilich den Gegensatz des aktiven und des kontemplativen Verhaltens allein an der ästhetischen Sphäre illustriert. Den kontemplativ-religiösen Wert der Mystik kannte Kant sicherlich nicht, und wie weit ihm etwa das theoretische Urteilen als ein kontemplatives Verhalten galt, ist schwer zu entscheiden. Jedenfalls hat er eine Charakteristik der Kontemplation nur in seiner Aesthetik gegeben. Von dieser spezialistischen Verwendung befreit nun Rickert den Gegensatz von Aktivität und Kontemplation und macht ihn für die gesamte Wertsystematik fruchtbar. Dabei bringt er ihn in Verbindung mit den entsprechenden Alternativen von Person und Sache, von sozialem und asozialem Verhalten. Auch das dürfte ohne weiteres einleuchtend sein, daß der Gegensatz des Aktiven und Kontemplativen zu einer erschöpfenden Charakteristik der Werte nicht ausreicht. Genügte doch die Bestimmung des kontemplativen Charakters allein nicht einmal zur eindeutigen Kennzeichnung der ästhetischen Sphäre. Wir sahen vielmehr, wie intellektualistische und ästhetizistische Auffassungsweisen neben dieser Bestimmung des Aesthetischen einhergehen konnten. Wir brauchen also noch ein weiteres formales Prinzip, um eine Systematik der Werte durchführen zu können. Ein solches Prinzip findet Rickert in der Tendenz zur Voll-Endung, die notwendig jedem sinnvollen Verhalten innewohnt. Was damit gemeint ist, verstehen wir vielleicht am besten, wenn wir wieder an den Gedankengang anknüpfen, mit dem wir oben bei der Darstellung der Aesthetik Fiedlers den Sinn des theoretischen und ästhetischen Verhaltens zu begreifen

suchten. Wir sahen da, daß Wissenschaft und Kunst aus dem chaotischen Zustande der bloßen Erlebniswirklichkeit sinnvoll geordnete „Weltbilder" machen, aus dem Chaos einen Kosmos. Nun ist aber mit dem Begriff des Kosmos unstreitig der eines fertigen Ganzen ebenso verbunden, wie mit dem Begriff der Erlebniswirklichkeit der eines unendlichen Materials. Bringen wir nun die beiden Momente eines unendlichen Materials und eines vollendeten Ganzen miteinander in Verbindung, so ergeben sich mehrere Arten der Wertverwirklichung. Einmal kann nämlich die Gestaltung der Erlebniswirklichkeit auf die Totalität des unendlichen Materials ausgehen, dann erreicht sie auch ihr Ziel nie im Endlichen, sondern erst im Unendlichen. Wir bekommen damit ein Gebiet von Werten der u n - e n d l i c h e n T o t a l i t ä t. Begnügt sich jedoch die Wertverwirklichung mit der Gestaltung eines partikularen Gebildes, dann steht ihrer zeitlichen Vollendung nichts im Wege. Wir erhalten damit ein zweites Gebiet von Werten, das der v o l l - e n d l i c h e n P a r t i k u l a r i t ä t. Schließlich ist eine Synthese dieser beiden Wertstrukturen denkbar, die dann die höchste Stufe des Wertes ausmachen würde, die der v o l l - e n d l i c h e n T o t a l i t ä t. Das Ergebnis dieser Ueberlegungen ist also eine formale Rangordnung der Werte, die freilich die inhaltliche Besonderheit der Werte noch vollkommen unbestimmt läßt. So wissen wir z. B. von einem Wert, den wir seiner formalen Rangstufe nach als einen solchen der voll-endlichen Partikularität erkennen, noch nicht, ob es ein Wert der kontemplativen oder der aktiven Sphäre ist, konkret gesprochen, ob wir es mit dem ästhetischen Wert des kontemplativen Gebildes oder mit dem persönlichen Wert einer „schönen Seele" zu tun haben. Entsprechendes gilt für alle übrigen Werte. Erst die Verbindung der beiden formalen Prinzipien ermöglicht eine endgültige Systematik der Werte. Wie diese im einzelnen aussieht, braucht hier nicht erörtert zu werden. Lediglich die Stellung des ästhetischen Wertes in diesem System ist für uns von Interesse. Für den ästhetischen Wert ergibt sich nun folgendes. Seiner Struktur nach gehört er zur kontemplativen Wertsphäre; seiner Rangstufe nach zu den Werten der voll-endlichen Partikularität. Durch diese beiden Momente ist das Aesthetische vollkommen

eindeutig bestimmt. Vor allem ist es nun auch vor einer Verwechslung mit den unmittelbar benachbarten und den zum Teil verwandten Werten endgültig bewahrt. Von den ihm in der Struktur gleichenden Werten des Theoretischen und Mystischen unterscheidet es sich nämlich durch seine Rangstufe; von den ihm in der Rangstufe gleichenden Werten des unmittelbaren persönlichen Lebens (schöne Seele) unterscheidet es sich durch seinen kontemplativen Charakter. So ist also das Aesthetische nach allen Seiten hin abgegrenzt und damit seine autonome Stellung in absoluter Weise begründet.

An dem Beispiel des Aesthetischen konnten wir erläutern, wie mit der restlosen Einordnung eines Wertes in das System seine autonome Stellung unmittelbar gegeben war. Mit diesem Ergebnis hat die transzendentale Methode den äußersten Gegensatz zu den Resultaten jeder metaphysischen Denkweise erreicht. Denn während bei dieser die Einordnung einer sinnvollen Erscheinung in den Systemzusammenhang gleichbedeutend ist mit der Aufhebung und Vernichtung der eigentümlichen Besonderheit der eingeordneten Erscheinung, sind in dem transzendentalen System Einordnung und autonome Herausstellung eines Wertes korrelative Momente. Mit der vollständigen Einsicht in Wesen, Charakter und Struktur des Aesthetischen war ferner aber auch die Möglichkeit gegeben, ästhetische Theorien, wie den Aesthetizismus und den Formalismus, endgültig abzuweisen. Stammte z. B. der Aesthetizismus aus einer Wertschätzung des kontemplativen Charakters (Theorie des l'art pour l'art), so konnte man ihm nun entgegenhalten, daß das Aesthetische nicht der einzige kontemplative Wert ist; beruhte er aber auf der Betrachtung des Aesthetischen als eines vollendeten Ganzen (S c h e l l i n g), so konnte man ihm zeigen, daß das vollendete Phänomen des Aesthetischen als partikulares Gebilde nicht mit dem Universum selbst identisch sein kann. Ebenso ist auch die Unhaltbarkeit jeder formalistischen Theorie offensichtlich geworden. Die Unterscheidung des geltenden Wertes von dem realen Gebilde des Wertträgers isoliert die t r a n s z e n d e n t a l e F o r m d e r ä s t h e t i s c h e n W e r t g e l t u n g von den empirischen Formen des realen

Kunstwerks, die ihrerseits Angelegenheit einer spezialwissenschaftlichen Betrachtung sein mögen. Indem der philosophischen Disziplin der Aesthetik die Erforschung des transzendentalen Formproblems vorbehalten bleibt, ist die Selbständigkeit und Unabhängigkeit dieser Disziplin den empirischen Realwissenschaften gegenüber nicht als letzter Gewinn einer systematischen Orientierung des Aesthetischen zu verzeichnen.

Verlag von J. C. B. Mohr (Paul Siebeck) in Tübingen

Werke von Heinrich Rickert

Die Grenzen der naturwissenschaftlichen Begriffsbildung.

Eine logische Einleitung in die historischen Wissenschaften.
Dritte und vierte, verbesserte und ergänzte Auflage.
Groß. 8. 1921. M. 96.—. Gebunden M. 112.—.

Der Gegenstand der Erkenntnis.

Einführung in die Transzendentalphilosophie.
Vierte und fünfte, verbesserte Auflage.
Groß 8. 1921. M. 70.—. Gebunden M. 84.—.

Kulturwissenschaft und Naturwissenschaft.

Vierte und fünfte, verbesserte Auflage.
8. 1921. M. 20.—. Gebunden M. 40.—.

System der Philosophie.

Erster Teil.
Allgemeine Grundlegung der Philosophie.
Groß 8. 1921. M. 72.—. Gebunden M. 86.—.

Die Philosophie des Lebens.

Darstellung und Kritik
der philosophischen Modeströmungen unserer Zeit.
8. 1920. M. 12.—. Gebunden M. 16.—.

Wilhelm Windelband.

8. 1915. M. 1.—.

Zur Lehre von der Definition.

Zweite, verbesserte Auflage.
8. 1915. M. 2.25. Gebunden M. 6.—.

Psychophysische Causalität und psychophysischer Parallelismus.

(Aus den „Philosophischen Abhandlungen" für Christoph Sigwart.)
Groß 8. 1900. M. 1.—.

Zu den angegebenen Preisen der angezeigten älteren Werke treten Verlagsteuerungszuschläge, über welche die Buchhandlungen und der Verlag gerne Auskunft erteilen. Auf die mit * bezeichneten Preise, die bei Erhöhung des Verlagsteuerungszuschlags entsprechend erhöht werden, wird kein Zuschlag erhoben.

Verlag von J. C. B. Mohr (Paul Siebeck) in Tübingen.

Emil Lask

Fichtes Idealismus und die Geschichte

Anastatischer Neudruck

Lex. 8. 1914. M. 6.—.

Die Lehre vom Urteil

8. 1912. M. 4.50. Gebunden M. 7.50.

Georg Pick

Die Uebergegensätzlichkeit der Werte und der transzendentale Idealismus

Gedanken über das religiöse Moment in Emil Lasks logischen Schriften

8. 1921. M. 30.—.

SPRACHE UND DICHTUNG

Forschungen zur Linguistik und Literaturwissenschaft

Herausgegeben von

HARRY MAYNC und S. SINGER.

Heft 1: HARRY MAYNC, Die Altdeutschen Fragmente von König Tirol und Fridebrant. 1910. M. 4.—.

Heft 2: S. SINGER, Mittelalter und Renaissance. Die Wiedergeburt des Epos und die Entstehung des neueren Romans. 1910. M. 1.80.

Heft 3: MARGHERITA AZZOLINI, Giosué Carducci und die deutsche Literatur. 1910. M. 3.—.

Heft 4: SUSAN ALMIRA BACON, The Source of Wolfram's Willehalm. 1910. M. 6.—.

Heft 5: ISRAEL WEINBERG, Zu Notkers Anlautsgesetz. 1911. M. 2.—.

Heft 6: A. BOCKHOFF und S. SINGER, Heinrichs von Neustadt Apollonius von Tyrland und seine Quellen. 1911. M. 2.40.

Heft 7: MARTA MARTI, „Gottes Zukunft" von Heinrich von Neustadt. 1911. M. 4.—.

Heft 8: OTTO LUTERBACHER, Die Landschaft in Gottfried Kellers Prosawerken. 1911. M. 3.—.

Heft 9: CHARLOTTE REINECKE, Studien zu Halms Erzählungen und ihrer Technik. 1912. M. 2.50.

Heft 10: MARIA GEIGER, Die Visio Philiberti des Heinrich von Neustadt. 1912. M. 5.—.

Heft 11: OSKAR WOHNLICH, Tiecks Einfluß auf Immermann. 1913. M. 3.—.

Die folgenden Hefte erscheinen im Verlage von A. Francke A.-G. in Bern.

Zu den angegebenen Preisen der angezeigten älteren Werke treten Verlagsteuerungszuschläge, über die die Buchhandlungen und der Verlag gern Auskunft erteilen. Auf die mit * bezeichneten Preise, die bei Erhöhung des Verlagsteuerungszuschlags entsprechend erhöht werden, wird kein Zuschlag erhoben.

Druck von H. Laupp jr in Tübingen.

BH
151
K7

Kreis, Friedrich
Die Autonomie des
Asthetischen

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS IT
39 12 07 13 07 0